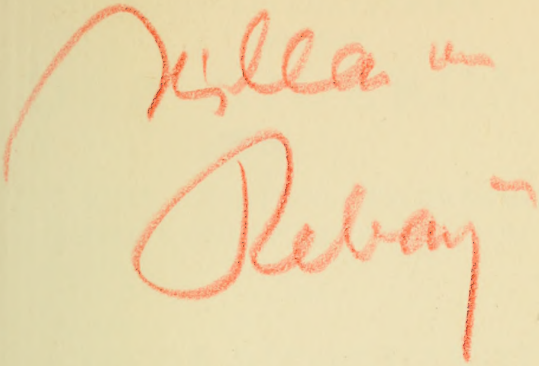
DER CICERONE

Digitized by the Internet Archive
in 2012 with funding from
Metropolitan New York Library Council - METRO

http://archive.org/details/dercice00burc



KRÖNERS TASCHENAUSGABE

BAND 134

DER CICERONE

EINE ANLEITUNG ZUM GENUSS
DER KUNSTWERKE ITALIENS

VON

JACOB BURCKHARDT

NEUDRUCK DER URAUSGABE

ALFRED KRÖNER VERLAG STUTTGART

Druck von Omnitypie-Gesellschaft Nachf. Leopold Zechnall, Stuttgart

INHALTSVERZEICHNIS

Zum Geleit von W. v. Bode VII
Vorrede XV
An Franz Kugler in Berlin XIX
Übersicht über den Inhalt XXI
Text 3
Erster Teil: Architektur 3
Zweiter Teil: Skulptur 389
Dritter Teil: Malerei 677
Ortsregister 1001
Register der Künstler und anonymen Kunstwerke . . . 1020

ZUM GELEIT

von

WILHELM VON BODE

„Albanvorstadt 64", so wiederholte vor sich hinsprechend ein junger Kunstbeflissener die Adresse, die er sich aus dem Baseler Wohnungsanzeiger gemerkt hatte, indem er die enge Straße immer weiter hinaufging, bis er in einem niedrigen Hause mit Bäckerladen die gesuchte Nummer gefunden hatte. Zögernd betrat er den kleinen Vorplatz. Da er aber nur die Bäckerauslage sah und die steile, schmale Stiege ihm wenig einladend schien, so richtete er an ein paar mehlbestaubte Männer, die müßig in Hemdsärmeln umhersaßen, die Frage, ob er hier zum Professor Jacob Burckhardt recht käme. „Ja, müssen Sie ihn denn selbst sprechen?" erwiderte der älteste unter ihnen, ein Mann von breiter Gestalt mit offenem, starkem Hals, ohne Kravatte, den Kopf mit kurzgeschorenem Haar, glattem Gesicht, bis auf einen kleinen kurzgehaltenen Schnurrbart, kleinen Augen unter buschigen Brauen: der Typus eines braven Bäckermeisters, wie der Fremde meinte. Auf die bejahende Antwort erhob er sich und führte den Ankömmling mit einem halb verlegenen, halb mißtrauischen Seitenblick die Treppe hinauf in das behagliche, aber äußerst einfache Gelehrtenzimmer, in dem die Stiche und Photographien an den Wänden den Freund Italiens und der italienischen Kunst verrieten. „Wenn Sie Jacob Burckhardt sprechen wollen, so müssen Sie schon mit mir vorlieb nehmen", sagte der vermeintliche Bäckermeister, während er verlegen einen Rock anzog und den Mangel der Halsbinde mit der abscheulichen Hitze zu entschuldigen suchte. Der Fremde, nicht wenig verdutzt, — und wie ihm, so ist es manchem unter uns bei ihrer ersten Bekanntschaft mit dem berühmten Baseler Kunstforscher ergangen — stellte sich als Kollege des Professors vor, dessen Werken er zu höchstem Dank verpflichtet und dessen persönliche Bekanntschaft zu machen ihm ein Herzensbedürfnis sei; auch habe er noch einen besonderen Wunsch: ein paar Vorlesungen des Herrn Professors anhören zu dürfen. „Auch das noch!" Schlimmer hätte sich der Kollege allerdings nicht einführen können; denn Burckhardt, der frisch und frei unter seinen jungen Zuhörern vortrug, geriet in die größte Verlegenheit, wenn er unter ihnen ein fremdes älteres Gesicht entdeckte. Erst durch ein bindendes Ver-

sprechen, nicht in die Vorlesungen kommen zu wollen, konnte der Besucher den Professor wieder etwas beruhigen. Wenn es ihm dann gelang, durch die zahlreichen Berührungspunkte in Kunst und Wissenschaft, durch Beziehungen zu gemeinsamen Bekannten und Freunden das Mißtrauen zu beseitigen, das Eis zum Tauen zu bringen, dann belebte sich die anscheinend schwerfällige Gestalt, dann wurden jene hellen kleinen Augen leuchtend und lebendig, der Mund mit seiner volltönenden, fließenden Sprache erhielt feine, ausdrucksvolle Formen und in den Zügen wechselte rasch der Ausdruck von feinsinniger Denkarbeit mit dem Abglanz echter Begeisterung und kindlicher Herzensgüte. Das war der Burckhardt, wie die große Zahl seiner dankbaren Schüler sein Bild im Herzen trägt; das war der Burckhardt, wie ihn Albert Krüger in seinem Farben-Holzschnitt den Lesern des Pan einst vor Augen geführt hat. Freilich gab er das schon abgemagerte Gesicht der letzten Jahre und den ruhigen Blick bei stiller Beobachtung, nicht wie wir ihn zu sehen gewohnt waren: mit den beim Sprechen lebhaft erregten Mienen oder mit dem feinen, wohlwollenden Lächeln, wenn er der Rede eines Dritten zuhörte. Lag dem Künstler für seine Arbeit doch nur eine mäßige Dilettantenphotographie zugrunde, denn Jacob Burckhardt hatte in seiner grenzenlosen Bescheidenheit eine unüberwindliche Abneigung gegen das Photographiertwerden. Einmal jedoch, in einer schwachen Stunde, hatten seine Freunde und Schüler ihm das Versprechen abgerungen, einem Photographen zu sitzen. Sie hatten alles vorbereitet, eine Zeit verabredet, zu der sich der Photograph ganz frei hielt. Pünktlich erschien Jakob Burckhardt, in seinem schlichten Anzug, den kleinen Filz zusammengedrückt in der Hand haltend. Auf seine Frage, ob er photographiert werden könne, erhielt er zur Antwort, das sei leider jetzt ganz unmöglich, da gerade ein berühmter Professor zur Aufnahme erwartet werde. „So, so", antwortete Burckhardt und schlich von dannen, glücklich dieser Gefahr, der Eitelkeit fröhnen zu müssen, entronnen zu sein.

Jacob Burckhardt weilt seit zehn Jahren nicht mehr unter den Lebenden. Als 79jähriger ist er in Basel am 8. August 1897 verschieden. In kurzen Zwischenräumen sind unsere großen Lehrer in der Geschichte der italienischen Kunst aus dem Leben geschieden, sämtlich hochbejahrt. Vorangegangen ist der älteste von ihnen, Karl Eduard von Lip-

hart, ein Livländer, der seine Heimat in Florenz gefunden hatte; nur einem kleineren Kreise bekannt, der aber mit größter Verehrung an ihn zurückdenkt. In seiner Bildung wohl der vielseitigste von allen, hatte er auf den verschiedensten Gebieten in langer Zeit ein außerordentliches Wissen aufgespeichert, aus dem er, da er schriftstellerisch ganz unproduktiv war, nur durch persönlichen Umgang abgeben konnte. Dies tat er mit der größten Bereitwilligkeit und Hingabe, durch die Schärfe seiner Kritik, durch sein Wissen und seinen Eifer, durch die Ehrlichkeit und Herzlichkeit seines Charakters ein Lehrer wie wenige, unermüdlich vor den Kunstwerken selbst oder durch Nachbildungen den Kreis seiner jungen Verehrer zu Genuß und Kritik anleitend. Wenige Jahre nach Liphart starb Giovanni Morelli, ein deutscher Schweizer nach Herkunft und Erziehung, aber durch Geburt und durch die Revolution von 1848 an Italien gekettet; der jüngste in der Reihe dieser Lehrer, ja ein ganz Moderner, da er als Dilettant und als Sammler von italienischen Bildern erst spät dazu gekommen war, von seinen reichen praktischen Erfahrungen im Gebiete der älteren italienischen Malerei einem Kreise befreundeter Sammler und Liebhaber im Umgange dieses oder jenes mitzuteilen. Dadurch erhielt er bei natürlicher Lust und Begabung zum Dozieren die Anregung zu einer sehr ausgiebigen schriftstellerischen Tätigkeit in seinen letzten Jahren. Ohne besondere historische oder kunstgeschichtliche Vorbildung hielt er, als Mediziner von Fach, bei der Betrachtung der alten Bilder sein Augenmerk hauptsächlich auf die anatomische Bildung der Gestalten gerichtet und hatte sich aus diesem bedeutsamen Hilfsmittel der Kritik eine besondere „Methode“ zur Beurteilung der Gemälde konstruiert, für deren Unfehlbarkeit er durch ebenso rücksichtslose wie einseitige Kritik aller bisherigen Forschung und mit Hilfe einer für ihren Propheten begeisterten Schar von Jüngern Propaganda machte. Ein paar Jahre nach Morelli starb sein „Opfer“, der mehrere Jahre ältere Italiener Giovanni Battista Cavalcaselle.

Eine stille, in sich gekehrte, fanatische Künstlernatur, durch die Revolution von 1848 aus seiner Heimat und aus seinem Berufe als Maler gedrängt und rastlos von Ort zu Ort reisend, hatte Cavalcaselle im Studium der alten Kunst, vor allem der italienischen Malerei seine Lebensaufgabe gefunden, die er in späteren Jahren als Konservator der

Kunstdenkmäler Italiens auch praktisch verwerten konnte. Sein großes Werk über die ältere italienische Malerei, ohne größere Gesichtspunkte und inneren Zusammenhang, ist doch durch die nüchterne und unbestechliche vergleichende Kritik die Grundlage für die Forschung nach dieser Richtung geworden und hat auch nach anderen Seiten anregend gewirkt. Sie besteht trotz der Angriffe Morellis, der selbst aus ihr hervorgegangen ist und dieselbe nur hier und da zu verbessern und zu erweitern vermochte.

Völlig selbständig und eigenartig steht diesen bahnbrechenden Männern der kritischen Forschung auf dem Gebiete der italienischen Malerei Jacob Burckhardt, geboren am 25. Mai 1818, gegenüber, der als der letzte 1897 aus dem Leben schied. Burckhardt war in gewissem Sinne weniger als seine Genossen und doch unendlich viel mehr. Er war kein Kunstkritiker von Fach und wollte es auch nicht sein. Als Historiker betrachtete er auch die Kunstgeschichte, der er sich allmählich mit Vorliebe zuwandte, als etwas Gewordenes, als ein Ganzes und im Zusammenhange mit der gesamten Kulturentwicklung. Nicht die Fragen, ob dieses oder jenes Werk nach der Eigentümlichkeit der Technik, nach der Färbung und Zeichnung, nach Bildung von Ohren und Fingern, nach der Form der Falten usf. die Arbeit dieses oder jenes Meisters oder vielmehr das Werk eines Schülers oder gar eine alte Kopie sei, standen für ihn im Vordergrund seiner Forschung: sondern was dieser oder jener Meister an Neuem und Bedeutendem der Kunst und Kultur gewonnen hat, wie sein Werk sich der Entwicklung der Kunst einordnet, wie sich der einzelne Künstler zu der ganzen Schule, die eine Richtung der Kunst zu einer anderen verhält, wie sie von der Geschichte bedingt werden und welche Bedeutung sie innerhalb der gesamten Kulturentwicklung besitzen: diese und ähnliche Fragen beschäftigten Jacob Burckhardt neben seinen allgemeinen geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Studien. In seinem scharfen, klaren Verstande und aus der Fülle seines Wissens fand er die mannigfachsten, stets präzisen Antworten auf diese Fragen. So entstanden bei seinem außerordentlichen Schaffensdrange und bei seiner Leichtigkeit im Gestalten meist in kurzer Zeit seine bekannten Werke: der „Cicerone", die „Geschichte der Renaissance", die „Kultur der Renaissance", die seit einem halben Jahrhundert die Grundlage unserer Kunstgeschichte bilden. Es

war ihm Bedürfnis, das, was sich ihm im Geiste als klares Bild eingeprägt hatte, in fester Form auszuprägen: im mündlichen Vortrag wie in schriftstellerischen Arbeiten. Wie der echte Künstler arbeitete er nur für sich und für seine Schüler; vor allem, um sich selbst klar zu werden und seinen Schülern nur ganz Durchdachtes vorzutragen. Bei seinem großen Darstellungstalent gelang ihm dies in einfacher und doch echt künstlerischer Weise. Er verschwendete seine Kraft nicht an kleinere Aufgaben, an Aufsätze oder gar an Kritiken: es sind vielmehr die schwierigsten und umfassendsten Probleme, die er sich stellte und die er nicht in breiter selbstgefälliger Weise, sondern knapp und skizzierend behandelt hat, so daß er den Leser anregt und befähigt, selbständig seine Gedanken weiter auszuspinnen.

Von den Werken, die zu Burckhardts Lebzeiten erschienen, waren eigentlich nur „Das Zeitalter Constantins" und der „Cicerone" von ihm zur Veröffentlichung bestimmt: die „Geschichte der Renaissance" wie die „Kultur der Renaissance" sind nur Aufzeichnungen zum Behufe von Vorlesungen, deren Publikation ihm von Freunden abgerungen wurde. Aus seinem Nachlasse sind noch einige Werke der Öffentlichkeit übergeben worden, aber mit Ausnahme der „Griechischen Kulturgeschichte" und der „Erinnerungen aus Rubens" nur kleinere Arbeiten; die Mehrzahl und die wichtigeren seiner Manuskripte, unter anderm eine Geschichte der Malerei und eine Geschichte der Plastik, hatte Burckhardt selbst auf den Index gesetzt, und er hat sie entweder noch selbst verbrannt oder es ist dies auf sein Verlangen durch seine Erben geschehen. Wie ängstlich er diese und andere seiner Arbeiten hütete, habe ich selbst erfahren. Angeregt durch ein kurz vorher von mir veröffentlichtes Handbuch der italienischen Plastik hatte mir Burckhardt bei einem Besuch in Basel sein Manuskript einer „Geschichte der Plastik" zur Durchsicht mit in mein Hotel gegeben. Ich hatte eben im Bett die Lektüre begonnen, als — lange nach Mitternacht — ein Hausknecht am Zimmer pochte; Herr Professor Burckhardt habe noch Einlaß verlangt und lasse den Herrn dringend bitten, ihm doch die Schriften gleich wiederzugeben, die er mitgenommen habe. Ich beauftragte den Hausknecht natürlich, dem Herrn Professor zu sagen, daß er mich durch alles Pochen nicht habe wach machen können; auf diese Weise verschaffte ich mir den Genuß, diese wertvolle und nach vielen Richtungen höchst an-

regende Arbeit, die leider auch der Vernichtung anheimgefallen ist, bis zum andern Morgen durchzustudieren.

Neben dem Kulturhistoriker ist es dem Ästhetiker, der sich in seiner Behandlung der Kunst geltend macht. Als solchen fesselt ihn das Schöne, das Bedeutende in Form und Komposition, während er sich ebensowenig für das Gewaltsame wie für das sinnlich Reizende oder für das genrehaft Niedliche zu erwärmen vermag. Dem Recken Michelangelo steht er daher kühl gegenüber, die nervös weibliche Natur eines Correggio ist ihm sogar zuwider, die niederländischen Kleinmeister interessieren ihn nicht; und doch weiß er ihre Kunst auf das treffendste zu charakterisieren, wie denn gerade er, der Schwärmer für die klassische Hochrenaissance, zum Verständnis und zur Würdigung der Barockkunst am meisten beigetragen hat.

Durch seine Bücher hat Jacob Burckhardt einen Einfluß ausgeübt wie kein Zweiter in der Kunstgeschichte; auch denen, die seinen Namen kaum gehört haben, sind seine Anschauungen doch durch seine Nachfolger und nicht am wenigsten durch Baedeker und Gsell-Fels vermittelt worden. Aber mehr als durch die Schrift liebte es Burckhardt durch das Wort zu wirken; in der Tat war er ein gottbegnadeter Lehrer. Seine klare, einfache Ausdrucksweise, seine fließende Sprache, seine sonore Stimme, seine Wärme und Begeisterung mußten jeden Zuhörer ergreifen und ihn in die Gedankensphäre des Vortragenden einführen. Und wie im Vortrag, so war er durch Demonstrationen und im persönlichen Verkehr rastlos bemüht, seinen Schülern Verständnis und Sinn für wahre Kunst beizubringen. Wenn Burckhardt dennoch aus seiner bescheidenen Stellung als Lehrer an der Selecta des Baseler Gymnasiums und an der Universität seiner Heimatstadt nicht herausgetreten ist, wenn er jede noch so ehrenvolle Berufung nach auswärts abgelehnt hat, so lag der Grund dafür nicht nur in seiner Liebe zur Heimat: vor allem war es die angeborene Anspruchslosigkeit, eine gewisse Schüchternheit und Furcht vor aller Form und Gebundenheit, die ihm die alten Gewohnheiten zu angenehmen Fesseln machte und ihn von jeder Änderung, von jedem Heraustreten aus seinem engen heimischen Kreise zurückhielt. Sein kindlich reines Gemüt voller Herzensgüte und ganz erfüllt von Liebe zur Natur und zur Kunst wie von dem Drang zu ihrer Erforschung hatte ihm jene eigentümliche Scheu vor jedem Umgang

und die Blödigkeit bewahrt, wie sie Kindern eigen ist. Lebhaft erinnere ich mich noch der argen Verlegenheit, in die Jacob Burckhardt geriet, als wir im Frühjahr 1875 in einem engen Antiquitätenladen in Florenz plötzlich mit dem deutschen Kronprinzen und seiner hohen Gemahlin zusammentrafen, so daß seine Vorstellung nicht zu vermeiden war. Er, der gute Republikaner und eingefleischte Großdeutsche, mußte den ganzen Tag und den folgenden den Cicerone des preußischen Fürstenpaares machen; und doch geschah dies schließlich zu beiderseitiger größter Genugtuung, denn Burckhardt erklärte hinterher, daß er gar nicht begreife, wie ein preußischer Prinz so menschlich und liebenswürdig und so voll Interesse für Kunst sein könne! Diese Begegnung trug nicht wenig dazu bei, ihn in seiner Schwärmerei für Österreich wankend zu machen; sie verschaffte uns auch im folgenden Jahre seinen Besuch in Berlin, wo er seit seiner Universitätszeit nicht wieder gewesen war. Diese zurückhaltende schüchterne Art war wohl zum Teil eine Folge der Verhältnisse, in denen Burckhardt aufgewachsen war, zum guten Teil war sie aber tief begründet in seinem Wesen. Er hatte etwas, ich möchte sagen Unpersönliches in seinem Verkehr, selbst in dem Verhältnis zu seinen Schülern und zu seinen Freunden. Wie der Schüler ihn nur solange interessierte, als er ihn vom Katheder, vor den Kunstwerken und abends beim Gläschen Wein für Kunst und Wissenschaft erwärmen konnte, während er im späteren Leben nur noch ein allgemeines Wohlwollen für ihn behielt, so war er mit den Freunden, deren Kreis sich fast auf die nahen Jugendbekannten beschränkte, am wärmsten im brieflichen Verkehr, in der Aussprache über wissenschaftliche Fragen, die er noch in der Form unserer klassischen Briefsteller aus der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts behandelte. Er ließ sich in seiner wissenschaftlichen und in seiner Lehrtätigkeit ungern stören. Auch den Kunstgenuß wie die Freude an Land und Leuten auf Reisen teilte er nicht gern mit dritten; daher war er in Sammlungen, war er auf Reisen am liebsten allein. Und doch war er gerade hier so frisch und kindlich heiter, so lebendig und belehrend, vor allem wenn man mit ihm in Italien, in seinem Italien zusammentraf, dem Lande seiner Sehnsucht, dessen Volk er so unendlich liebte, „diese großen Kinder in Lumpen mit der grandezza eines principe oder einer principessa", zwischen dessen Kunstwerken

ihm das Herz erst recht aufging. Welcher Genuß mit ihm durch die Straßen von Rom zu wandern, wo er unter den Römern ein Römer wurde, mit ihm zum Fischessen zur Annita hinter das Pantheon zu eilen, um rechtzeitig in der Küche noch einen leckeren Fisch auszuwählen, beim Cesare an der Ecke Apfelsinen einzuhandeln, abends den Tag draußen in einer Osteria beim Falerner oder einer Flasche Castelli zu beschließen, und zu sehen, wie er hier unter den Leuten des Volkes wie ihresgleichen verkehrte, in ihre Interessen sich einlebte, mit ihnen in seiner volltönenden Stimme und echt italienischer Lebhaftigkeit sich unterhielt, in wahrer „lingua toscana in bocca romana". Und dazwischen vom frühen Morgen bis in die sinkende Nacht die Besuche in den Kirchen, in den Museen und Palästen, wo die Gestalten der Künstler unter seiner fließenden Rede lebendig wurden, wo aus der Fülle seines Wissens und dank einem glänzenden Gedächtnis die Toten von ihren Monumenten auferstanden, wo selbst ein bescheidener Kandelaber, ein Bilderrahmen oder sonst ein anscheinend nebensächlicher Gegenstand ihm Gelegenheit bot, den Stil und die Entwicklung dieses oder jenes Zweiges der Kunst oder des Kunsthandwerks, das Verhältnis des einen zum andern und ihre Bedeutung für Kunst und Kultur überhaupt klarzumachen.

In Jacob Burckhardt verlor das Deutschtum einen jener genialen schöpferischen Geister, welche die freie deutsche Schweiz aus dem Wetteifer mit den übrigen Nationalitäten und im Drang des internationalen Treibens hervorgebracht hat, Geister, für welche Deutschland der Schweiz zu größtem Dank verpflichtet ist. Gottfried Keller, sein Altersgenosse, der ihm im Tode vorangegangen ist, hat durch seine scharfe naturwahre Beobachtung, durch seinen Humor und die abgerundete Form seiner Novellen der deutschen Literatur einen Schatz gegeben, wie kein Zweiter nach ihm. Der jüngere Arnold Böcklin, Burckhardts engerer Landsmann, der in der Fülle seiner Schöpfungen ein Lebenswerk aufweist wie wenige vor ihm, ragte in das zwanzigste Jahrhundert wie eine ganz moderne Erscheinung, da das Verständnis seiner Werke erst jetzt den rechten Boden gefunden hat. So wird auch die Saat, die Jacob Burckhardt ausgestreut hat, noch durch lange Jahre reiche Frucht tragen.

Hæc est Italia Diis sacra
Plin. H. N.

VORREDE

Die Absicht des Verfassers ging dahin, eine Übersicht der wichtigern Kunstwerke Italiens zu geben, welche dem flüchtig Reisenden rasche und bequeme Auskunft über das Vorhandene, dem länger Verweilenden die notwendigen Stilparallelen und die Grundlagen zur jedesmaligen Lokalkunstgeschichte, dem in Italien Gewesenen aber eine angenehme Erinnerung gewähren sollte. Absichtlich ausgeschlossen blieb alles bloß Archäologische. Im einzelnen wird man sehr verschiedene Gesichtspunkte befolgt finden; oft durfte ich nur eine erläuternde Bemerkung, eine geschichtliche Notiz, oft auch nur Inhalt und Ort angeben; das Beschreiben war nur insoweit meine Aufgabe, als es dazu dienen konnte, auf wesentliches Detail aufmerksam zu machen, oder die Auffindung und Erkennung der betreffenden Gegenstände zu erleichtern; sonst rechnete ich durchgängig darauf, daß der Leser das in Rede Stehende gesehen habe oder sehen werde. In den Ortsbestimmungen suchte ich so deutlich und vollständig zu sein, als bei dem Umfang des Werkes möglich war[1].

Nun ist es meine erste Pflicht, die wesentlichsten Lücken des Werkes zu bezeichnen. Diejenigen Orte und Gegenden, welche ich entweder gar nicht, oder nur auf flüchtiger Durchreise, oder in unreifem Alter besucht habe, sind folgende:

Turin und ganz Piemont.
Cremona, Lodi, Pavia.
Mantua, Treviso, Udine.
Imola, Faenza, Cesena, Rimini.
Pesaro, Urbino, Loreto.
Volterra, S. Gimignano, Monte oliveto, Pienza.
Subiaco, Palestrina.
Vom Königreich Neapel alles, was südlich über Pästum, östlich über Capua und Nola hinaus liegt.

[1] Die Ausdrücke „rechts" und „links" sind immer im Sinne des Kommenden gebraucht, also z. B. in Kirchen nicht vom Hochaltar, sondern vom Portal aus verstanden. Das Portal ist immer das der Hauptfronte, wo das Gegenteil nicht ausdrücklich bemerkt wird.

Sodann sind ganze Gattungen von Kunstgegenständen übergangen, entweder weil das Interesse daran ein allzu spezielles ist (die etruskischen Altertümer), oder weil nordische Sammlungen für das betreffende Fach ungleich wichtiger erscheinen (die ägyptischen Skulpturen), oder weil die Gegenstände sehr beweglich, oder schwer sichtbar und nur für ein besonderes Studium ergiebig sind (Sammlungen von Kupferstichen, Gemmen und Münzen; auch viele Privatsammlungen von Gemälden). Die Miniaturen der Handschriften ließ ich weg, weil deren häufige Besichtigung ihren Untergang beschleunigt. Endlich wird es nicht befremden, daß die ganze Darstellung nicht über das Ende des vorigen Jahrhunderts herabreicht. Für die moderne Kunst bringt fast jedermann feste Maßstäbe mit.

Die Anordnung des Buches, an welche sich der Leser mit Hilfe des sorgfältigen Registers bald gewöhnen wird, war die einzig mögliche, wenn der Hauptzweck, die Behandlung der Denkmäler nach ihrem Kunstgehalt und ihren Bedingungen, auf so engem Raum erreicht werden sollte. Für schnelle Orientierung sorgen die Reisehandbücher, deren trefflichstes, von *Ernst Förster*, auch mir an manchen Stellen von großem Nutzen gewesen ist. — Das Raisonnement des „Cicerone“ macht keinen Anspruch darauf, den tiefsten Gedanken, die Idee eines Kunstwerkes zu verfolgen und auszusprechen. Könnte man denselben überhaupt in Worten vollständig geben, so wäre die Kunst überflüssig, und das betreffende Werk hätte ungebaut, ungemeißelt, ungemalt bleiben dürfen. Aber auch bis an die erlaubten Grenzen bin ich nicht gegangen; schon die notwendige Kürze verbot dies. Das Ziel, welches mir vorschwebte, war vielmehr: Umrisse vorzuzeichnen, welche das Gefühl des Beschauers mit lebendiger Empfindung ausfüllen könnte.

Mit mancherlei Ungleichheiten der Darstellung wird man Nachsicht üben bei einem Buche, welches zu zwei Dritteilen während der Reise geschrieben wurde. Den Stil gebe ich preis. Mancher Satz wurde überfüllt, damit der Band nicht um ein paar Bogen dicker und schwerer gerate, als er leider schon ist. — Wenn ich etwas häufig in der ersten Person rede, so geschieht dies fast ausschließlich, um zu bekennen, daß ich dieses oder jenes Kunstwerk nicht gesehen habe, oder um irgendeine von der Tradition abweichende Ansicht pflichtgemäß zu vertreten.

Bei der Architektur habe ich mich nur im seltensten Fall der Kupferwerke und Abbildungen bedient. (Z. B. bei Anlaß der Kirche von Montepulciano.) Es bleibt bedenklich, auch nach den besten Abbildungen auf den Eindruck zu schließen, den das Nichtgesehene vermutlich machen müsse. Gerne hätte ich z. B. aus den Werken von Percier und Fontaine eine Nachlese gehalten, namentlich für das Kapitel von den römischen Villen, wo dann jene verführerische kleine Villa Sassetti jenseits Monte Mario einzureihen gewesen wäre. Allein es hätte mir begegnen können, von Anlagen zu sprechen, deren eine Hälfte schon vom Zeichner ergänzt, deren andere Hälfte aber jetzt ohnedies nicht mehr vorhanden ist.

Die Dekoration des Renaissancestils hat hier einen eigenen Zwischenabschnitt erhalten, damit nicht die Darstellung der sämtlichen drei Künste beständig durch dieses vierte Element unterbrochen würde. Wen dasselbe nicht interessiert, der braucht nur im Register die mit D. bezeichneten Zitate zu überschlagen.

In dem Abschnitt über Skulptur sind die Antiken vorherrschend nach demjenigen System geordnet, welches dem zweiten Teil von Ottfried Müllers „Archäologie" zugrunde liegt. Das betreffende Stück ist hauptsächlich für die vielen geschrieben, welche zwar mit genußfähigem Auge begabt, allein nur auf ganze, harmonische Eindrücke vorbereitet und dem Fragmentarischen und Bedingten (das hier so sehr vorherrscht) abgeneigt sind[1]. — Bei der neuern Skulptur ist der Abschnitt über den Barockstil (wie die entsprechenden Abschnitte der beiden andern Künste) etwas lang ausgefallen. Allein es erscheint mir als Tatsache, daß eine genaue und besonnene Mitbetrachtung dieser Epoche den Genuß der vollkommenen Werke der goldenen Zeit wesentlich steigern hilft. Allerdings gilt dies nur für uns Laien, denn der Künstler soll eigentlich nur das Beste anschauen. Bei der Malerei konnte es am wenigsten meine Aufgabe sein, den geistigen Inhalt erschöpfen zu wollen, der ja

[1] Das Werk *Brauns:* „Die Ruinen und Museen Roms" ist nur für wenige Stellen benutzt worden, welche ohne Ausnahme mit der Chiffre [Br.] bezeichnet sind. Ich halte es für unrecht, ein neues Buch dieser Art umständlich auszubeuten, vollends wenn dies ohne Nennung des Verfassers geschieht. — An das Schicksal eines gewissen Autors in per Viola del pensiero, Jahrgang 1839, will ich gar nicht erinnern.

quantitativ unendlich reich sein kann; ich durfte nur der Betrachtung hier und da die Wege weisen und auf die Voraussetzungen hindeuten, unter welchen das einzelne Werk zustande kam. In den Namengebungen, deren Kritik überhaupt nicht Sache dieses Buches ist, folge ich den gewöhnlichen Annahmen, wo nicht meine besondere Ansicht als solche gegeben wird. — Für diejenigen endlich, welchen nur das Rarste und Unzugänglichste Freude macht, ist hier wenig gesorgt. Solche suchen im Grunde nicht die Kunst, sonst würde ihnen das vermeintlich allbekannte mehr zu denken geben.

Möge dieses kleine dicke Buch mit seinem bunten Inhalt als ein nicht unerwünschter Reisebegleiter erscheinen. Wenn es, weit entfernt alle Wünsche zu befriedigen, wenigstens vielen etwas gewährt, so wird der Verfasser glauben, nicht umsonst gearbeitet zu haben.

AN FRANZ KUGLER IN BERLIN

Die Frucht eines abermaligen längern Aufenthaltes in Italien, welche ich Dir, liebster Freund, hier überreiche, gehört Dein von Rechts wegen. Ich könnte sie Dir widmen, weil ich vier Jahre in Berlin als ein Kind Deines Hauses gelebt und große Arbeiten von Dir anvertraut erhalten habe, oder weil ich überhaupt den besten Teil meiner Bildung Dir verdanke; am liebsten aber soll diese Widmung Dich erinnern an unsre friedlichen Spaziergänge durch den sommerlichen Flugsand wie durch die Winternässe und den Schnee Eurer Umgegend. Ich weiß, daß mir nichts mehr die geistige Mitteilung ersetzen wird, deren ich damals teilhaftig wurde.

Auch in diesem Buche ist das Gute, was man finden mag, eine Frucht Deiner Anregung. Für das Übrige wünsche ich selber verantwortlich gemacht zu werden. Du siehst, wie ich mit unsrer schon etwas bejahrten ästhetischen Sprache gekämpft habe, um ihr ein eigentümliches Leben abzugewinnen, wie aber die Notwendigkeit des gedrängten Aufzählens und die Gleichartigkeit der Kunstwahrnehmungen mich zu manchen leblosen Stellen und zu einigen stereotypen Ausdrücken gezwungen hat. Dafür weißt auch Du allein, wo und wie oft hier Gedanken und Betrachtungen, die mir am Herzen liegen, dem Zweck und der Kürze des Buches zu Gefallen unterdrückt oder nur in flüchtiger Andeutung gegeben worden sind. Ebenso errätst Du hinwiederum am besten die wirklichen Lücken, welche in der Befangenheit meines Urteils und in dem anfänglichen Schwanken über den Plan des Werkes ihren Grund haben. Jetzt, da es fertig vor mir liegt, empfinde ich deutlich, daß ein solches Unternehmen nicht bloß einen Schreibenden, sondern einen teilnehmenden Reisegefährten verlangen würde, mit welchem Tatsachen und Urteile durchgesprochen und daraufhin geprüft werden müßten, ob sie genau richtig und ob sie an der betreffenden Stelle notwendig sind. Zwar hatte ich mannigfach das Glück, in der Unterredung mit geistvollen und strebenden Künstlern Aufklärung und Ermunterung zu finden; in welchen Partien ich

denselben am meisten verdanke, kann Dir am wenigsten ein Geheimnis bleiben. Aber es verging kein Tag, da ich nicht empfunden hätte, welche ganz andre Gestalt eine fortdauernde Beratung mit Dir dem Geschriebenen geben würde.

Mögest Du, liebster Freund, wenn Dich Dein Weg noch einmal nach Italien führt, in diesem Stationenbuch wenigstens Deine Schule gerne wiedererkennen.

ÜBERSICHT DES INHALTES

ARCHITEKTUR MIT INBEGRIFF DER DEKORATION

Antike Architektur. Die Tempel von Pästum S. 1. — Die antiken Säulenordnungen bei Griechen und Römern 7. — Die neuen Elemente der römischen Architektur 11. — Römische Bauten dorischer 16, ionischer 17, korinthischer Ordnung 18. — Das Pantheon 18. — Die übrigen Tempel 21. Tempelfragmente 27. — Grabmäler 28. — Ehrendenkmäler 31. — Obelisken 32. — Triumphbogen 33. — Tore 35. — Nutzbauten 37. — Foren 38. — Basiliken 39. — Theater, Amphitheater und Zirken 42. — Thermen 45. — Nympheen 51. — Häuser, Villen und Paläste 52. — Pompejanische *Wanddekoration* 58. — Marmorne *Prachtgeräte* 64. — Eherne Geräte 68. — Irdene Gefäße usw. 71.
Altchristliche Architektur. Grundzüge des *Basilikenbaues* S. 72. — Basiliken zu Rom 79. — Zu Ravenna 82. — Im übrigen Italien 84. — Der *Zentralbau.* Die Baptisterien 86. — Die Grabkirchen 89. — Die Kirchen von zentraler Anlage 95. — *Dekoration* des altchristlichen Stiles bis auf die Cosmaten 92.
Romanische Architektur. Bauten in Pisa S. 97. — Schiefbau und Bauungleichheiten 100. — Bauten in Lucca 103. — Im übrigen Toskana 104. — In Florenz 105. — Kirchen von Genua 108. — Bauten von Venedig 109. — Das übrige Oberitalien 114. — Mark und Umbrien 118.
Germanische Architektur. Kirchen des vorherrschend nordischen Stiles S. 120. — Des eigentlich italienisch-germanischen Stiles 124. — Umbildung des Pfeilers 131. — Nic. Pisano 133. — Arnolfo 134. — Nachfolger 137. — Mittelitalien 140. — Bologna 142. — Oberitalien 143. — *Profanbau.* Oberitalien 146. — Toskana 150. — Übriges Italien 154. — Schlösser 154. — *Dekoration* des german. Stiles 156.
Architektur der Frührenaissance. Deren Eigenschaften S. 160. — Hilfsmittel zu deren Kenntnis 162. — Brunellesco 166. — Michelozzo 170. — Alberti 173. — Siena 174. — Florentiner bis auf Cronaca 176. — Pisa 180. — Umbrien usw. 181. — Rom 182. — Neapel 185. — Genua 187. — Herzogtum Mailand, frühe Bauten des Bramante 189. — Piacenza, Parma, Bologna, Ferrara 193. — Venedig, die Lombardei 202. — Padua 212. — Vicenza, Verona, Brescia, Bergamo 212. — *Dekoration der ganzen Renaissance.* Übersicht 215. — In Stein und Metallguß 220. — In Holz 244. — Prachtgegenstände; Stil des Benvenuto Cellini 257. — Majoliken 260. — Gemalte Dekoration; Einfassungen von Fresken, Gewölbeverzierung usw. 261. — Raffaels Loggien 267. — Andere Dekorationen desselben 269. — Seine Gehilfen und Schüler 270. — Spätere Arabesken und Stukkaturen 274. — Fassadenmalerei 276.

Architektur der Hochrenaissance. Ihr Fortschritt S. 282. — Bramantes römische Zeit 285. — Raffael als Architekt 291. — Giulio Romano 292. — Peruzzi 292. — Sangallo d. J. 297. — Baccio d'Agnolo usw. 299. — Paduaner und Veroneser 301. — Jacopo Sansovino und Schule 306. — Michelangelo 310. — S. Peter in Rom 315.
Architektur von 1540—1580. Vignola S. 322. — Vasari 324. — Ammanati 326. — Andere Florentiner 326. — Pellegrino und die Mailänder 328. — Genua; Galeazzo Alessi und der genuesische Palastbau 330. — Palladio 335. — Dessen Nachfolger 344.
Architektur und Dekoration des Barockstils S. 346.
Villen und Gärten S. 377.

SKULPTUR

Antike Skulptur. Herkunft, Restaurationen S. 389. — Tempelstil 393. — Etruskische Kunst 396. — *Aufzählung nach Typen und Gegenständen.* Zeus 397. — Serapis, Asklepios 399. — Poseidon und andre Wassergötter 400. — Bärtiger Bacchus 401. — Herakles 402. — Dioskuren 403. — Hera 404. — Demeter und Isis 406. — Ares 407. — Hermes 408. — Athleten 411. — Krieger 413. — Jäger 415. — Pallas 416. — Roma usw. 417. — Amazonen 418. — Apoll 419. — Artemis 423. — Aphrodite 425. — Nymphen usw. 431. — Flora 433. — Leda 434. — Musen 435. — Weibliche Gewandstatuen 438. — Kanephoren und Karyatiden 443. — Eros 444. — Paris und Ganymed 445. — Dionysos 446. — Sein Gefolge 449. — Tritone und andre Meergottheiten 458. — Hermaphrodit 460. — Antinous 461. — Fremdgottheiten usw. 462. — Barbaren 462. — Kinderfiguren 467. — Statuetten 471. — Gruppen 472. — Bildnisse 482. — Griechen 483. — Römische Imperatoren 489. — Andere Römer 495. — Masken 501. — Tiere 504. — Reliefs griechischen Ursprungs 508. — An den römischen Kaiserbauten 516. — Sarkophage 518. — Gemmen usw. 521.
Skulptur des Mittelalters. Ihre Bedingungen S. 522. — Altchristliches 525. — *Romanischer Stil* 530. — Niccolò Pisano 533. — *Germanischer* Stil 536. — Giov. Pisano und Schule 536. — Giotto 541. — Andrea Pisano 542. — Sienesen 543. — Orcagna 545. — Venedig 546. — Genua und Neapel 552.
Skulptur des 15. Jahrhunderts. Ghiberti S. 554. — Die Robbia 557. — Brunellesco 563. — Donatello 564. — Verocchio 569. — Andere Florentiner 571. — Pisa 578. — Quercia und Schule 579. — Römische Grabmäler usw. 581. — Genua 584. — Venedig; Bartolommeo, die Bregni, Lombardi und Leopardo 585. — Padua 594. — Übriges Oberitalien 596. — Mazzoni 600.
Skulptur des 16. Jahrhunderts. S. 602. — Andrea Sansovino 604. — Raffael 606. — Tribolo 607. — Versch. Florentiner 609. — Begarelli 610. — Alf. Lombardi usw. 613. — Jacopo Sansovino und Schule 616. — Cap. del Santo in Padua 625. — Giov. da Nola und Schule 627. — Michelangelo 628. — Montorsoli, della Porta, Clementi usw. 639. — Bandinelli 643. — Ammanati, Giov. Bologna und Schule 644. — Römer 651.
Skulptur des Barockstils S. 652.

MALEREI

Antike Malerei S. 677.
Altchristliche und byzantinische Malerei. Die Katakombenbilder S. 688. — Mosaiken 689. — Die altchristlichen 692. — Die byzantinischen 695. — Tafelbilder, Stickereien usw. 699.
Romanische Malerei. Ihre Ursprünge S. 700. — Verhältnis zur byzantinischen 702. — Siena, Pisa, Florenz bis auf Cimabue und Duccio 703. — Rom und Neapel 707.
Germanische Malerei. Die Künstler S. 708. — Aufzählung der Denkmale 709. — Charakter der Schule Giottos 716. — Altarwerke 733. — Kruzifixe 735. — Schule von Siena 735. — *Die mittelbaren Giottesken.* Bologna usw. 738. — Padua; d'Avanzo 740. — Mark, Ancona; Gentile da Fabriano 743. — Venedig; die Muranesen 743. — Neapel 744. — **Fra Giovanni da Fiesole** 745.
Malerei des 15. Jahrhunderts. Ihre neue Richtung S. 750. — Bedeutung des Fresko 753. — *Florentiner.* Masaccio 755. — Lippo Lippi 756. — Sandro 758. — Filippino 759. — Cosimo Rosselli usw. 760. — Uccello und Benozzo 761. — Domenico Ghirlandajo 762. — Castagno, Verocchio, Credi 763. — Signorelli 764. — Die untere Bilderreihe der Sistina 766. — *Paduanische Richtung.* Squarcione und Schule 767. — Alte Ferraresen 768. — Mantegna 771. — Melozzo 773. — Vicentiner, Veroneser, Mailänder, Genuesen 773. — Modena und Parma 776. — Paduanisch gebildete Venezianer 777. — *Selbständige Venezianer.* Schule des Giovanni Bellini 778. — Carpaccio, Basaiti u. a. 784. — *Sienesen und Umbrier* 785. — Alunno 787. — Pietro Perugino 788. — Ingegno, Pinturicchio, Spagna u. a. 791. — *Mark und Bologna.* Die Francia 794. — Die Aspertini 797. — *Neapel* 798. — Zingaro und Schule 798.
Altniederländische und altdeutsche Meister S. 799.
Glasmalerei. S. 809.
Malerei des 16. Jahrhunderts S. 812. — *Lionardo da Vinci* 812. — Porträtmalerei vor ihm 813. — Seine Werke 814. — Seine Schüler. Bernardino Luini u. a. 819. — Gaudenzio Ferrari 822. — Die Halbfigurenmaler 823. — *Michelangelo* 823. — Ausführungen seiner Schüler 831. — *Fra Bartolommeo* 832. — Schüler 835. — *Andrea del Sarto* 836. — Schüler 840. — Florentinische Zeitgenossen 841. — *Raffael* 842. — Peruginische Zeit 843. — Florentinische Zeit; Andachtsbilder 845. — Porträts 847. — Grablegung 848. — Römische Zeit; Madonnen u. heil. Familien 849. — Vision Ezechiels 854. — Heil. Cäcilia 855. — Transfiguration 856. — Porträts 858. — Unsichere Bilder 861. — Fresken der vatikanischen Zimmer 861. — Loggien des Vatikans 875. — Tapeten 877. — Jesaias und Sibyllen 880. — Capella Chigi 881. — Fresken der Farnesina 881. — Schüler. Giulio Romano 884. — Perin del Vaga 886. — Andrea da Salerno 887. — Polidoro und seine neapol. Nachfolger 888. — Schüler Francias und Ferraresen unter Raffaels Einwirkung 888. — Garofalo 890. — Dosso Dossi 892. — Schule von Siena unter Raffaels Einwirkung 893. — Sodoma 894. — Pacchiarotto 896. — Beccafumi 897. —

Peruzzi 897. — Veroneser; Caroto, Cavazzola, Giolfino 898. — *Correggio* 899. — Staffeleibilder 901. — Fresken 903. — Seine Schule 906. — *Venezianer* 908. — Giorgione 908. — Seb. del Piombo 911. — Palma vecchio 912. — Marconi und Lotto 913. — Tizian 914. — Seine Schule; Bonifazio 923. — Brescianer; Moretto 925. — Moroni 926. — Romanino 927. — Die Pordenone 927. — Paris Bordone 928. — Spätere Generation; Tintoretto 929. — Paolo Veronese 932. — Jac. Bassano und seine Söhne 935. — Ausgang der Schule 936. — Die Malereien der Staatsräume im Dogenpalast 936.

Manieristen S. 940. — Florentiner, Römer und Neapolitaner 942. — Die Bessern 944. — Genua; L. Cambiaso 946. — Mailand 947. — Ferrara und Bologna 947.

Moderne Malerei S. 949. — Übersicht nach Schulen 950. — Die Florentiner 951. — Die Naturalisten usw. 954. — Die Formenbildung der einzelnen Schulen und Meister 956. — Das Kolorit 959. — Die Niederländer in Italien 964. — Die Spanier 968. — Die Auffassung; Zurücktreten des architektonischen Elementes 968. — Der Affekt in der biblischen Geschichte 971; — in den Legenden 975; die Marterbilder 975. — Das Zeremoniöse 978. — Der Affekt in den Einzelfiguren 979. — Ekstasenmalerei 981. — Das Vorwiegen der Glorien und Visionen 983. — Die Fresken der Kuppeln und Gewölbe 985. — Profanmalerei 988. — Genre 992. — Schlachten 993. — Landschaft 994.

Anmerkung des Verlages:

Ortsregister S. 1001.

Register der Künstler und anonymen Kunstwerke S. 1020.

ERSTER TEIL

ARCHITEKTUR

Die Baukunst beginnt in Italien viel früher als bei den *Tempeln von Pästum*, mit welchen wir hier den Anfang machen.

Schon die Urvölker, dann das durch Einwanderung entstandene Mischvolk der Etrusker haben Bauten hinterlassen, welche nicht bloß durch Massenhaftigkeit, sondern auch schon durch Anfänge eines höhern Formgefühles ausgezeichnet sind. Allein in ihrem jetzigen Zustande gehören sie doch mehr der Archäologie an; sie liegen meist seitab von den üblichen Straßen und sind auch dem Verfasser dieses Buches größtenteils unzugänglich geblieben. Überdies ist zwischen ihnen und den Bauten der vollendeten antiken Kunst eine große Lücke. Der Zweck unseres Buches verlangt, daß wir sie übergehen, um uns auf solche Denkmäler zu beschränken, in welchen die höhere Kunstform das Wesentliche, der Hauptausdruck der monumentalen Absicht ist. Welchem Gebäude des italischen Festlandes hier die erste Stelle gebührt, darüber wird wohl kein Zweifel herrschen.

Von den drei erhaltenen Tempeln der alten Poseidonia sucht das Auge sehnsüchtig den *größten*, mittlern. Es ist Poseidons Heiligtum; durch die offenen Trümmerhallen schimmert von fern das blaue Meer.

Ein Unterbau von drei Stufen hebt das Haus des Gottes über die Fläche empor. Es sind Stufen für mehr als menschliche Schritte. An den Resten des alten dorischen Heraklestempels in Pompeji sieht man, daß für den Gebrauch eine Treppe von gewöhnlichen Stufen vorgesetzt wurde.

Den ältesten griechischen Tempeln, wie z. B. demjenigen von Ocha auf Euböa, genügte ein Bau von vier Steinmauern. Als aber eine griechische Kunst erwachte, schuf sie die ringsum gehende Säulenhalle mit dem Gebälk, zuerst vielleicht von Holz, bald von Stein. Diese Halle ist, abgesehen von ihren besondern Zwecken, nichts als ein idealer, lebendig gewordener Ausdruck der Mauer selbst. In wunderbarer Ausgleichung wirken strebende Kräfte und getragene Lasten zu einem organischen Ganzen zusammen.

Was das Auge hier und an andern griechischen Bauten erblickt, sind eben keine bloßen Steine, sondern lebende Wesen. Wir müssen ihrem innern Leben und ihrer Entwicklung aufmerksam nachgehen. Die *dorische Ordnung*, welche wir hier in ihrer vollen altertümlichen Strenge an einem Gebäude des 6. Jahrhunderts v. Chr. vor uns haben, läßt diese Entwicklung reiner und vollständiger erkennen als ihre jüngere Schwester, die ionische.

Der Ausdruck der dorischen Säule mußte hier, dem gewaltigen Gebälke gemäß, derjenige der größten Tragekraft sein. Man konnte möglichst dicke Pfeiler oder Zylinder hinstellen, allein der Grieche pflegte nicht durch Massen, sondern durch ideale Behandlung der Formen zu wirken. Seine dorische Ordnung aber ist eine der höchsten Hervorbringungen des menschlichen Formgefühls.

Das erste Mittel, welches hier in Betracht kam, war die Verjüngung der Säule nach oben. Sie gibt dem Auge die Sicherheit, daß die Säule nicht umstürzen könne. Das zweite waren die Kannelierungen. Sie deuten an, daß die Säule sich innerlich verdichte und verhärte, gleichsam ihre Kraft zusammennehme; zugleich verstärken sie den Ausdruck des Strebens nach oben. Die Linien aber sind wie im ganzen Bau nirgends, so auch in der Säule nicht mathematisch hart; vielmehr gibt eine leise Anschwellung das innere schaffende Leben derselben auf das Schönste zu erkennen. So bewegt und beseelt nähert sich die Säule dem Gebälk. Der mächtige Druck desselben drängt ihr oberes Ende auseinander zu einem Wulst (Echinus), welchen hier das Kapitell bildet. Sein Profil ist in jedem dorischen Tempel der wichtigste Kraftmesser, der Grundton des Ganzen. Nach unten zu ist er umgeben von drei Rinnen, gleich als verschöbe sich hier eine zarte, lockere Oberhaut der Säule. Ihnen entsprechen und antworten etwas weiter unten, an der Säule selbst, drei Einschnitte ringsum. — Eine starke viereckige Deckplatte isoliert die Säule vom Gebälk.

(An vielen Stellen dieses Tempels scheinen die Säulen auf viereckigen Untersätzen zu stehen, allein nur weil Steine dazwischen weggenommen worden sind. Die dorische Säule, als erdgeborne Kraft, bedarf der Basis nicht; unmittelbar aus der obersten Tempelstufe steigt sie empor.)

Es folgt zunächst ein Band von hier sehr mächtigen Quadern, der sog. Architrav, ganz glatt und schmucklos. Es sind die Balken, welche über die Säulen hingehen. Was

aber von Bewegung übrig ist, setzt sich fort in dem darauf folgenden Gliede, dem Fries. Die von innen kommenden Querbalkenenden sind in der Mitte zweimal und an beiden Seiten senkrecht eingekerbt zu „Triglyphen", die Zwischenräume (Metopen) aber ausgefüllt mit Steinplatten, die ohne Zweifel mit Gemälden oder Reliefs geschmückt werden sollten. Wir wissen nämlich nicht, ob dieser Tempel je ganz vollendet wurde. — Im Architrav entspricht jeder Triglyphe ein kleines Band mit sechs daran hängenden sog. Tropfen.

Ein hier besonders weit vorragendes Kranzgesimse deckt das Ganze. Von unten erkennt man daran eine ideale Darstellung der schrägen Dachsparren, deren jeder drei Reihen von je sechs Nägeln aufweist. An den beiden Hauptseiten des Tempels ragen darüber die Giebel empor, die zwar jetzt (und vielleicht von jeher) leer stehen, ohne jene Gruppen von Statuen, welche einst die attischen Tempel zierten, dabei aber durch das schönste, gerade für diesen Bau passendste Verhältnis der Höhe den Blick erfreuen. Der stumpfe Winkel des Giebels nämlich ist das Schlußergebnis jener ganzen idealen Rechnung zwischen Kräften und Lasten; er deutet genau an, wieviel von strebender Kraft am Ende übriggeblieben ist.

Eine ganze Anzahl feinerer Gliederungen, welche man an den dorischen Bauten Athens vorfindet, fehlen hier entweder ursprünglich oder durch die Verwitterung. Der Eindruck des Strengen und Mächtigen wird dadurch noch gesteigert.

Vom Innern fehlt fast die ganze Mauer, welche das längliche Haus, die Zella des Gottes ausmachte. Wahrscheinlich lockten die glatten Quadern den kirchenbauenden Normannen zum Raub. Doch ist die innere Vorhalle, zwei Säulen zwischen zwei Mauerpfeilern (Anten), erhalten. Diese letztern sind als Teil der Mauer behandelt, also weder kannelliert, noch verjüngt, noch geschwellt, doch deutet ein eigenes Kapitell, welches bedeutsam mit dem Echinus der Säulen kontrastiert, auf ihre Teilnahme am Tragen hin. Von den Steinbalken und deren vertieften viereckigen Zwischenfeldern (Kassetten), welche den Raum zwischen Säulenhalle und Tempelmauer bedeckten, ist nichts mehr erhalten. Das Gebälk der Säulenhalle scheidet sich, auch von innen gesehen, in Architrav und Fries, nur daß letzterer hier glatt ist. Am Gebälk der Zella dagegen, soviel

davon vorhanden ist, hat der Fries seine Triglyphen und Metopen, nur niedriger als am Außenbau.

Das Innere des Heiligtums erhielt einst sein Licht durch eine große Dachöffnung, ohne welche die fensterlosen griechischen Tempel durchaus dunkel gewesen wären. An den bedeutendern Tempeln wurde gleichsam als Einfassung und Stütze dieses offenen Daches eine innere Säulenordnung angebracht, und zwar eine doppelte, weil einfache dorische Säulen allzu groß und dick hätten gebildet werden müssen im Verhältnis zu dem so beschränkten Raum. Die Bauten der höchsten Blütezeit scheinen meist eine untere dorische und eine obere ionische Ordnung gehabt zu haben, zu deutlicher Scheidung der ineinander überleitenden Kräfte. Hier dagegen ist auch die obere Ordnung dorisch und dabei noch von etwas ungeschickter Bildung, als wäre die kleine obere Säule unmittelbar die durchs Zwischengesims hindurchgehende Fortsetzung der größern untern; überdies wirkt der breit auseinandergehende Echinus der kleinen Säule nicht gut[1].

Nur in dürftigen Andeutungen haben wir das, was die Seele dieses wunderbaren Baues ausmacht, bezeichnen können. Obwohl eines von den besterhaltenen Denkmälern seiner Art, verlangt er doch ein beständiges geistiges Restaurieren und Nachfühlen dessen, was fehlt und dessen, was nur für die aufmerksamste Pietät noch sichtbar ist. Wie ganz anders würde er auch zum äußern Auge sprechen, wenn er noch mit allen Skulpturen seiner Giebel und Metopen, mit den Dachzierden (Akroterien) von Laubwerk und Statuen, mit den Löwenköpfen des Kranzgesimses, mit dem jetzt so fraglichen Farbenschmuck, innen aber mit dem Bild Poseidons und den Weihgeschenken geretteter Seefahrer geschmückt wäre! Unsere Vorstellung von Kunstvermögen der Griechen steigert er aber schon in seinem jetzigen Zustande auf das höchste.

[1] Außerdem ist zu bemerken: An der Außenseite kommt jede zweite Triglyphe mitten über eine Säule zu stehen, gegen die Ecken hin aber werden die Metopen breiter, so daß die Triglyphe auf die Ecke rücken kann. Im Innern besteht das Gesimse zwischen den beiden Ordnungen aus einem bloßen Architrav mit Hohlkehle, da ein Fries, als Sinnbild des Deckenrandes, hier nicht am Platze wäre. Das Gesimse über der obern Ordnung besteht ebenfalls aus einem ähnlichen Gliede, allein wir wissen nicht, was einst noch darüberlag und wie der Dachrand ansetzte.

Vielleicht blickt ein scharfes Auge die einzelnen Seiten im Profil entlang und findet, daß keine einzige mathematisch gerade Linie an dem ganzen Bau ist. Man wird zunächst an ungeschickte Vermessung, an die Wirkung der Erdbeben und anderes der Art denken. Allein wer z. B. sich der rechten Ecke der Vorderseite gegenüberstellt, so daß er das obere Kranzgesimse der Langseite verkürzt sieht, wird eine Ausbeugung desselben von mehrern Zollen entdecken, die nur mit Absicht hervorgebracht sein kann. Und ähnliches findet sich weiter. Es sind Äußerungen desselben Gefühls, welches die Anschwellung der Säule verlangte und auch in scheinbar mathematischen Formen überall einen Pulsschlag innern Lebens zu offenbaren suchte.

Die beiden andern dorischen Tempel von Pästum sind aus einer viel spätern, ausgearteten Epoche der dorischen Baukunst, die man der Zeit nach vielleicht in das 3. Jahrhundert v. Chr. verlegen kann. Der Eindruck ist indes immer ein solcher, daß sie ohne die Nachbarschaft des Poseidontempels zu den herrlichsten Bauten des italischen Festlandes gehören würden. Sie sind weniger gut erhalten, besitzen aber wenigstens den ganzen äußern Säulenkranz und Architrave ohne Unterbrechung.

An dem sog. *Cerestempel* fällt zunächst eine abweichende Bildung der Säule auf, welche wie aus weicherm, minder elastischem Stoffe geschaffen scheint. Dies drückt sich aus in der viel stärkern Ausbauchung des Schaftes und in der breitwulstigen Bildung des Echinus, welche letztere durch eine ganz eigentümliche Zusammenziehung (Hohlkehle) am Oberende des Schaftes zwar erklärt, aber auch durch das Grelle des Überganges um so viel fühlbarer wird. Diese gewaltige Breite des Echinus zieht dann eine verhältnismäßige Vergrößerung der Deckplatte nach sich. (Die Intervalle der Deckplatten sind etwa gleich der Hälfte ihres Durchmessers.) Zu der geringern innern Kraft der Säule paßt dann ganz gut der schmalere Architrav. Statt der Triglyphen und Metopen, welche von besserm Stein eingesetzt waren, sieht man jetzt fast bloß deren leere Lücken. An den einst herabgestürzten und in neuerer Zeit wieder aufgesetzten Giebeln ist das Obergesimse mit vertieften Kassetten verziert, die das Alter zum Teil sogar durchlöchert hat. Von der Zella ist wenig mehr erhalten, als die Grundmauern.

Noch deutlicher erscheint die Ausartung des dorischen
a Stiles in der sog. *Basilika*. Trotz auffallender Abwei-

chungen, wie z. B. die ungerade Neunzahl der Säulen an den beiden Fronten, ist dies Gebäude ebenfalls ein Tempel gewesen; Gestalt, Lage, Stufen, Enge des Raumes im Innern lassen den Gedanken an eine andere Bestimmung, wie z. B. die der Basiliken war, gar nicht aufkommen. Wiederum sind die Säulen stark geschwellt und von dem sehr weichen und runden Echinus durch eine ähnliche Hohlkehle getrennt wie am Cerestempel. Von dem Gebälke ist ein schmaler Architrav ganz erhalten, teilweise auch ein stark zurücktretender Fries, an welchem ohne Zweifel skulpierte Triglyphen und Metopen aus besserm Stein angenietet waren (oder werden sollten; denn mit der Vollendung solchen Tempelschmuckes verhielt es sich nur zu oft wie mit dem Ausbau unserer gotischen Kathedralen).— Innen beginnt die Zella mit einer Vorhalle von drei Säulen und zwei Mauerpfeilern (Anten), welch letztere, als stärkstes Merkmal der Entartung, die Verjüngung sowohl als die Anschwellung der Säulen mitmachen; auch ihr Kapitell — eine Hohlkehle — ist von gefühlloser Bildung. — Im Innern steht auffallenderweise eine Säulenreihe der mittlern Achse des Gebäudes entlang; drei Säulen sind ganz, von zweien die Kapitelle erhalten. Welchen Zweck und welche Bedachung man sich dabei vorzustellen habe, läßt sich um so weniger entscheiden, da dieser Innenbau vielleicht nicht einmal der ursprüngliche ist.

Neben der dorischen Ordnung entwickelte sich als deren schönstes Gegenbild die *ionische;* anfänglich in andern Gegenden entstanden, auch wohl für gewisse Zwecke vorzugsweise angewandt, wurde sie doch mit der Zeit ein völlig frei verwendbares Element der griechischen Gesamtbaukunst. Leider ist in den griechischen Kolonien Italiens kein irgend beträchtlicher Überrest echter ionischer Ordnung erhalten, und die römischen Nachahmungen geben bei aller Pracht doch nur ein dürftiges, erstarrtes Schattenbild von dem Formgefühl und dem feinen Schwung des griechischen Vorbildes. — Die Grundlage ist im wesentlichen dieselbe wie bei der dorischen Ordnung, die Durchbildung aber eine verschiedene. Die ionische Säule ist ein zarteres Wesen, weniger auf den Ausdruck angestrengten Tragens als auf ein reiches Ausblühen angelegt. Sie beginnt mit einer Basis von zwei Doppelwulsten, einem weitern und einem engern, deren inneres Leben sich durch eine schattenreiche Profilierung verrät. (An den römischen

Überresten entweder glatt oder mit reichen, aber beziehungslosen Ornamenten bekleidet.) Ihr Schaft ist viel schlanker und weniger stark verjüngt als der dorische; seine Ausbauchung ein ebenso feiner Kraftmesser als bei diesem. Die Kannelierungen nehmen nicht die ganze Oberfläche des Schaftes ein, sondern lassen schmale Stege zwischen sich, zum Zeichen, daß sich die ionische Säule nicht so anzustrengen habe wie die dorische. (An den römischen Überresten fehlen hier wie bei allen Ordnungen die Kannelierungen oft, ja in der Regel; mit großem Unrecht, indem sie kein Zierat, sondern ein wesentlicher Ausdruck des Strebens sind und auf die bewegte Bildung des Kapitells und Gesimses notwendig vorbereiten.) Das ionische Kapitell, an den alten athenischen Bauten von unbeschreiblicher Schönheit und Lebendigkeit, setzt über einem verzierten Hals mit einem Echinus an; dann aber folgt, wie aus einer weichen, ideal-elastischen Masse gebildet, ein oberes Glied, gleichsam eine Blüte des Echinus selbst, die auf beiden Seiten in reich gewellten Voluten (Schnecken) herniederquillt und sich, von vorn gesehen in zwei prächtigen Spiralen aufrollt. Die Deckplatte, welche bei einer ernsten, dorischen Bildung dieses ganze reiche Leben töten würde, ist nur als schmales, verziertes, ausgeschwungenes Zwischenglied zwischen das Kapitell und das Gebälk hineingeschoben. (An den römischen Überresten: Hals und Echinus schwer und mäßig verziert, die Voluten auf den Seiten mit schuppenartigem Blattwerk bedeckt, ihre Spiralen schwunglos und mathematisch, die Deckplatte überreich.)[1] — Das Gebälk ist leicht und der Säule gemäß gestaltet; der Architrav in drei übereinander hervortretende Riemen geteilt; der Fries ohne Unterbrechung durch Triglyphen zu fortlaufenden Reliefs eingerichtet; alle Zwischenglieder und alle Teile des Obergesimses zart und reich gebildet. (An den römischen Überresten wohl ebenso prachtvoll, aber lebloser.)[2]

[1] In Rom, z. B. an der späten und sehr schlechten Restauration des Vespasiantempels, und in Pompeji an vielen Bauten begegnet man einem ionischen Kapitell, welches statt der beiden Seitenvoluten vier Eckvoluten hat; gewiß eine sekundäre und nicht eben glückliche Schöpfung.

[2] Da zu wenige römisch-ionische Bauten erhalten sind, so urteilen wir hier nach Fragmenten, welche allerdings auch von korinthischen Bauten herstammen mögen; allein beide Ordnungen stimmen mit Ausnahme des Kapitells bei den Römern überein.

Endlich schuf noch die griechische Kunst das *korinthische* Kapitell. An den Bauten Griechenlands selbst können wir dasselbe nur in seinen Anfängen nachweisen, Anfänge, die freilich Größeres verheißen, als es später unter römischer Hand wirklich erfüllt hat. (Die sog. Laterne des Demosthenes, richtiger: das choragische Denkmal des Lysikrates in Athen.)

Indes haben die Römer diese Ordnung mehr geliebt und richtiger verstanden und behandelt als die beiden andern; ja wenn man die Trefflichkeit der korinthischen Formen am Pantheon und am Tempel des Mars Ultor neben der sonstigen Tätigkeit so zahlreicher griechischer Künstler im damaligen Rom in Erwägung zieht, so wird auch wohl der Gedanke erlaubt sein, daß hier noch eine ziemlich unmittelbare griechische Tradition, wenigstens stellenweise, zu uns spricht.

Form, Verhältnisse, Dichtigkeit der Stellung hat die korinthische Säule im ganzen mit der ionischen gemein; Basis und Kannelierungen, wo diese sich vorfinden, sind dieselben. Das Kapitell aber bildet einen runden Kelch, der mit zwei Reihen von Akanthusblättern ringsum bekleidet ist. Aus diesen Blättern sprießen Stengel hervor, aus welchen sich mächtig gerollte Voluten entwickeln; diese, je zwei sich aneinanderdrängend, bilden die weit vorspringenden vier Ecken des Kapitells. Ihnen folgt die ausgeschwungene Deckplatte, deren einwärtsgehende Rundungen in der Mitte durch eine Blume unterbrochen sind.

Wer an den bessern römischen Bauten ein wohlerhaltenes Kapitell mit der nötigen Geduld verfolgt, wird über die Fülle idealen Lebens erstaunen, die sich darin ausdrückt. Der Akanthus ist wohl ursprünglich die bekannte Pflanze Bärenklau; man pflücke sich aber, z. B. auf den Wiesenhöhen der Villa Pamfili, ein Blatt derselben und überzeuge sich bei der Vergleichung mit dem architektonischen Akanthus, welch ein Genius dazu gehörte, um das Blatt so umzugestalten. In einem neuen, plastischen Stoff gedacht, gewinnt es eine Spannkraft und Biegsamkeit, einen Reichtum der Umrisse und der Modellierung, wovon im grünen Bärenklau nur die halbversteckten Elemente liegen. Die Art, wie die Blätter über- und nebeneinander folgen, ist ebenfalls der Bewunderung wert, und so auch ihre höchste und letzte Steigerung in Gestalt der Eckvoluten; diese, als (scheinbarer) Hauptausdruck der Kraft, sind mit Recht

freier, d. h. weniger vegetabilisch gebildet, haben aber ein Akanthusblatt, das mit ihnen aus dem gleichen Stengel sprießt, zur Unterlage und Erklärung mit sich. Und jeder einzelne Teil dieses so elastisch sprechenden Ganzen hebt sich wieder klar und deutlich von den übrigen ab; reiche Unterhöhlungen, durch welche der Kelch als Kern des Kapitells sichtbar wird, geben zugleich dem Blattwerk jene tiefen Schatten zur Grundlage, durch welche es erst völlig lebendig wirkt.

Eine bloße Spielart des korinthischen ist das sog. *Kompositakapitell,* erweislich zuerst an dem Titusbogen angewandt. (Der Drususbogen bei Porta S. Sebastiano in Rom ist wahrscheinlich falsch benannt; sonst wäre er ein noch älteres Beispiel.) Die Mischung aus den zwei untern Blattreihen des korinthischen Kapitells und einem darübergesetzten unecht ionischen mit vier Eckvoluten (demselben etwa, welches oben, in der Anmerkung zu Seite 9 beschrieben wurde) ist eine unschöne, mechanische. Es ließe sich schwer begreifen, wie man gerade den glänzend lebendigen obern Teil des korinthischen Kapitells opfern mochte, wenn die Mode nicht stärker wäre als alles.

Bei der nun folgenden Übersicht der römischen Bauwerke in Italien möge man ja im Auge behalten, daß wir das rein Archäologische absichtlich beseitigen und auf eine Ergänzung desselben aus den Reisehandbüchern und aus sonstigen Studien rechnen. Auch unsere Vorbemerkungen werden nicht aus Notizen bestehen, sondern einige allgemeine Gesichtspunkte festzustellen suchen.

Römerbauten der bessern und noch der mittlern Zeit haben ein Königsrecht selbst neben dem Massivsten, was Italien aus dem Mittelalter und der neuen Bauperiode besitzt. Selbst ein kleiner Rest bemeistert in seiner Wirkung ganze Gassen, deren Häuser doppelt und dreimal so hoch sind. Dies kommt zunächst von dem Stoffe, aus welchem gebaut wurde; in der Regel ist es der beste, der zu haben war. Sodann wurde von allem Anfang an bei öffentlichen Gebäuden nicht gepfuscht und nicht jeder Rücksicht nachgegeben; man baute etwas Rechtes oder gar nichts. Endlich ist die antike Architektur mit ihren plastisch sprechenden, bedeutsam abwechselnden Einzelteilen, Säulen, Gebälken, Giebeln usw. imstande, jeder andern baulichen Gliederung die Spitze zu bieten, selbst der gotischen, so wie sie in Italien auftritt.

Nun sind einige zeitliche und technische Unterschiede zu beobachten. Zur Zeit der römischen Republik und auch der frühern Kaiser wurden die öffentlichen Bauwerke aus Quadern desjenigen Steines erbaut, welcher unter den nächst zu habenden der beste war. Für Rom z. B. mußte die Wahl auf den grüngrauen Peperin und den gelblichen Travertin fallen. Allein schon seit Augustus gewann man den fernab liegenden weißen Marmor so lieb, daß mit der Zeit wenigstens Säulen und Gebälk vorzugsweise daraus gebildet wurden, während man die Wände mit Platten dieses und anderér kostbarer Stoffe bekleidete; das Innere der Mauern aber bestand fortan aus Ziegeln.

Marmorbauten jedoch waren das ganze Mittelalter hindurch die beliebtesten und bequemsten Steinbrüche, wo man die schönsten Säulen, in der Regel aus einem Steine, fertig vorfand, um hundert Basiliken damit auszustatten. Von den Mauern löste man mit Leichtigkeit die vorgesetzten Platten ab und verwandte sie auf alle Weise; Gebäude, deren Mauern aus vollen durchgehenden Quadern bestanden hätten, würde man gewiß eher respektiert und, so gut es ging, zu neuen Bestimmungen eingerichtet haben.

So kommt es nun, daß der Reisende, auf einen einigermaßen vollständigen Anblick wenigstens der Bruchstücke antiker Tempel, Thermen und Paläste gefaßt, durch scheinbar ganz formlose Ziegelhaufen enttäuscht wird. So schön die Ziegel namentlich des ersten Jahrhunderts gebrannt, so sorgfältig sie aufeinandergeschichtet sein mögen, so glühend ihre Farbe in der Abendsonne wirken mag, bleibt es eben doch ein bloß zufällig zutage getretener innerer Kern ehemaliger Gebäude, den einst, als das Gebäude vollständig war, kein Auge erblickte, weil ihn eine leuchtende Hülle und Schale umgab. Wir werden im folgenden sehen, auf welche Weise sich das einigermaßen forschungsfähige Auge entschädigen kann.

Bekanntlich brachten die Römer zu den entlehnten griechischen Formen aus der etruskischen Baukunst den *Bogen* und das *Gewölbe* hinzu, letzteres als Tonnengewölbe (wie ein gebogenes Blatt), als Kreuzgewölbe (zwei sich schneidende Tonnengewölbe) und als Kuppel. Schwere und Druck verlangen sog. Widerlager, welche entweder durch verhältnismäßige Dicke der Mauer oder durch Strebepfeiler an den dem stärksten Druck ausgesetzten Stellen dargestellt werden müssen; die Römer ließen es im

ganzen bei dicken Mauern bewenden (vgl. das Pantheon). — Wie man sieht, handelte es sich um ganz neue Aufgaben. Die griechischen Säulen, Gebälke und Giebel, ursprünglich auf einen wesentlich andern Kernbau berechnet und nur ihrer schönen Wirkung wegen beibehalten, mußten nun die römischen Bauten „akkompagnieren" helfen, wenn uns dies Wort erlaubt ist. Man zog Säulenreihen *vor* den Mauern, Halbsäulenreihen *an* den Mauern — sowohl im Innern als am Äußern — hin; man gab den Mauerpfeilern (Anten) und den Pilastern überhaupt dieselben Kapitelle wie den Säulen, nur zur Fläche umgebildet; man stellte Peristyle als Eingangshallen bisweilen sehr unvermittelt vor ein Gebäude von beliebiger Form; man ließ das griechische Gesimse ohne Unterschied über Säulenreihen oder Mauermassen — geradlinige oder runde — dahinlaufen. Kein Wunder, daß sein fein abgewogener konstruktiver Sinn, daß die Fülle von Andeutungen auf *das* Ganze, dem es einst gedient, verloren gingen und daß man sich mit möglichster Pracht der dekorativen Ausbildung zufrieden gab.

Hierin aber zeigt sich die römische Kunst wahrhaft groß. Sobald man es vergißt, wieviel mißverstandene und umgedeutete griechische Formen unter den römischen versteckt liegen, wird man die letztern um ihrer prachtvollen, höchst energischen Wirkung willen bewundern müssen.

Von dem korinthischen Kapitell ist schon die Rede gewesen als von einer noch wesentlich griechischen Schöpfung. Am Gebälk findet sich zunächst ein bereicherter Architrav, dessen drei Bänder mit Perlstäben u. dgl. eingefaßt sind; bisweilen besteht das mittlere aus lauter Ornamenten. (Später: oft nur zwei Bänder.) Eine zierliche, nur zu weit vorwärts profilierte Blattreihe scheidet den Architrav vom Fries, welcher die Inschriften und Reliefs oder Pflanzenzieraten enthält. (Später: der Fries in der Regel konvex und auf irgendeinen nicht mehr aufweisbaren, etwa aufgemalten Schmuck berechnet.) Über dem Fries eine mannigfach variierte Aufeinanderfolge vortretender, reich dekorierter Glieder: Reihen von Akanthusblättern mit gefälligem Wellenprofil, Eierstäbe, Zahnschnitte, und als Übergang zu dem mit Löwenköpfen und Palmetten geschmückten Kranzgesimse: die *Konsolen*. Diese sind eine römische Umdeutung jener schrägen Dachsparren, die wir beim großen Tempel von Pästum erwähnten, und ver-

dienen als Höhepunkt alles römischen Formgefühls eine besondere Aufmerksamkeit. Unter das wellenförmig gebildete, architektonisch verzierte Sparrenende legt sich, ebenfalls in Wellenform, ein reiches Akanthusblatt; sodann wird der Zwischenraum zweier Konsolen von einer reich eingefaßten Kassette eingenommen, aus deren schattiger Tiefe eine Rosette hell herabragt. (Später: das Akanthusblatt kraftlos an die Konsole angeschmiegt; die elastische Bildung beider vernachlässigt; die Kassetten flach, die Rose leblos gebildet.) Am Giebel ist ein Teil des Hauptgesimses mit den Konsolen wiederholt, welche hier trotz des schrägen Ansteigens an den besten Bauten senkrecht gebildet werden. (Vorhalle des Pantheon.) Ein vielleicht a
nur allzureicher Schmuck von Statuen, Gruppen und
andern Zieraten war auf der Höhe des Giebels und auf b
den Ecken angebracht. (Ein paar gute Akroterien oder Eckzierden aus römischer Zeit in der Galeria lapidaria des Vatikans.) Die Anwendung großer plastischer Freigruppen in den Giebeln selbst ist auch für die Römer wahrscheinlich, doch nicht mit Beispielen zu belegen.

Es versteht sich, daß nur eigentliche Prachtgebäude diesen Schmuck vollständig aufwiesen und auch diese nicht durchgängig; zudem sind sie fast ohne Ausnahme nur in geringen Fragmenten erhalten. Außer den noch an Ort und Stelle befindlichen Bauresten wird man deshalb zur Ergänzung auch die verschleppten und in die Museen geretteten Fragmente studieren müssen, indem sich stellenweise gerade an ihnen das Schönste und Reichste, auch wohl das Zierlichste, wenn sie von kleineren Bauten herstammen, erhalten hat. Im Vatikan enthält namentlich die c
schon genannte Galeria lapidaria und auch das Museo d
Chiaramonti einen Schatz von solchen Bruchstücken; e
ebenso das Museum des Lateran; von den Privatsamm- f
lungen ist die Villa Albani besonders reich daran; von den g
christlichen Basiliken Roms bieten der ältere Teil von h
S. Lorenzo fuori le mura und das Hauptschiff von S. Maria i
in Trastevere ganze bunte Mustersammlungen dar. Eine k
Sammlung von Abgüssen in der Académie de France. In Florenz (äußere Vorhalle der Uffizien) nur ein Stück von einer Türgewandung und ein anderes von einem Fries; aber beide von hohem Werte.

Hier wie überall muß der Beschauer jene restaurierende Tätigkeit in sich entwickeln, ohne welche ihm die antiken

Reste wie lauter Formlosigkeit und die Freude daran wie lauter Torheit erscheinen. Er muß aus dem Teil das vermutliche Ganze ahnen und herstellen lernen und nicht gleich einen „Eindruck" verlangen bei Überresten, deren Schönheit sich erst durch das Hinzugedachte ergänzen kann. Das ganze Gebäude aus Trümmern zu erraten, wird wohl nur dem Forscher möglich sein, allein aus ein paar Säulen mit Gebälkstücken wenigstens auf die Wirkung einer ganzen Kolonnade zu schließen ist Sache jedes nicht rohen oder abgestumpften Auges.

Wir beginnen mit den *Tempeln*. Hier ist das Verhältnis der Säulenhalle zur Zella fast durchgängig ein anderes als bei den Griechen. Jene dient nicht mehr zum Ausdruck dieser und entspricht ihr nicht mehr in derselben Weise. Die Halle ist jetzt ein Vorbau der Zella und wird nur aus Prachtliebe etwa noch ringsum geführt; sonst bequemt sich die römische Kunst sehr leicht, nur einen Anklang davon in Gestalt von Halbsäulen ringsum anzugeben oder auch die Wand ganz unverziert zu lassen. Ein weiterer Unterschied ist die jetzt übliche Bedeckung des Innern mit einem kassettierten Tonnengewölbe, während man doch außen den griechischen Giebel, d. h. den Ausdruck eines Balkendaches, beibehielt. Wahrscheinlich brachte man, wie einst im Dach des griechischen Tempels, so hier im Gewölbe eine große Lichtöffnung an, ohne welche die Beleuchtung ganz zweifelhaft bliebe; Seitenfenster finden sich fast nirgends. Echt römisch ist endlich die Zerteilung der Wandflächen durch einwärtstretende Nischen und die Errichtung einer hintern Hauptnische für das Bild der Gottheit; dieses ganze Nischenwerk aber muß man sich bekleidet und umgeben denken von besondern Säulenstellungen mit Gebälken und Giebeln, wodurch die ganze Mauer ein prachtvoll abwechselndes Leben erhielt und die griechische Ruhe total einbüßte. — Das Dach der Vorhalle bestand wie bei den griechischen Tempeln aus Steinbalken verschiedener Lagen und verschiedenen Ranges, deren Zwischenräume mit Steinplatten zugedeckt waren. Allein die Durchführung ist eine andere als in den (sehr wenigen) erhaltenen Beispielen der griechischen Zeit; von der Balkenlage wird nur eine Reminiszenz beibehalten und die ganze Innensicht des Daches als erwünschter Anlaß zum Aufwand von Ornamenten benützt. Die Untenseiten der Balken bekommen Reliefarabesken, ihre Zwischen-

räume werden zu reich profilierten Kassetten, welche große, gewaltig wirksame Rosetten enthalten.

Mit der *dorischen* Ordnung hatten die Römer entschiedenes Unglück. Sie wollten die ernsten Formen derselben mit den leichten Verhältnissen der ionischen verbinden und fielen dabei notwendig in das Magere und Dürftige. In Rom selbst ist kein dorischer Tempel mehr erhalten; an den zwanzig Säulen in *S. Pietro in vincoli* a nämlich, welche vom Tempel des Quirinus entlehnt sein sollen, ist die ursprüngliche Höhe fraglich, und die Kapitelle sind modern. — Das einzige Beispiel, welches eine ungestörte Anschauung des Römisch-Dorischen gibt, möchte wohl in der Vorhalle des *Herkulestempels zu Cora* (drei b Stunden von Velletri) bestehen; Lage, Material und Ernst der Formen (so übereinfach sie sein mögen) sichern diesem Gebäude noch immer eine große Wirkung. Dasselbe wird etwa in die Zeit Sullas versetzt; eine noch ältere Anwendung des Dorischen findet man an dem Sarkophag des Scipio barbatus (Vatikan, Belvedere, Gemach des Torso). c Außerdem bietet *Pompeji* eine Anzahl zerstörter dorischer Bauten, welche noch zwischen dem Griechischen und dem Römischen die Mitte einzunehmen scheinen, meist Hallen, welche Plätze und Höfe (z. B. den des verschwundenen, einst griechisch-dorischen Heraklestempels und den des Venustempels) umgeben, und welche ihrer Detailbildung wegen am besten hier zu erwähnen sind. Die Säulen sind für diese Ordnung sehr schlank und dünn, ihre Kannelierungen demnach schmal; die letztern beginnen meist erst in einer gewissen Höhe über der Erde, weil sie sich weiter unten rasch abgenützt hätten. Der Echinus ist durchgängig schon ziemlich trocken und klein, die Deckplatte dünn gebildet. Am Gebälk ist der Architrav schon nicht mehr glatt, sondern in zwei Riemen geteilt, der Fries mit den Triglyphen ohne den griechischen Nachdruck. Noch am d meisten griechisch ist das einzige Fragment der schon erwähnten Halle um den Hof des Heraklestempels, des sog. Foro triangolare; hier hat der Echinus noch die drei Riemen, unter welchen dann die Kannelierungen mit runden Ansätzen beginnen; anderwärts sind diese Ansätze wagrecht und die Riemen durch irgendein empfindungs- e loses Zwischenglied ersetzt. So am sog. Soldatenquartier und an den ältern Säulen des großen Forums; die jüngern f haben einen ganz sinnlosen, wellenförmigen Echinus. Die g

Halle um den Hof des Venustempels war ebenfalls von einer geringen dorischen Art, wie die Stellen zeigen, wo die spätere Überarbeitung mit Stukko abgefallen ist. (Wie weit das Dach noch über sie hervorragte, zeigen die wohl vier Fuß außerhalb angebrachten Regenrinnen am Boden.) Das spätere Rom, mit seiner Neigung für prächtige Detailverzierung, gab die dorische Ordnung beim Tempelbau bald ganz auf und behielt sie nur bei zur Bekleidung des Erdgeschosses an mehrstöckigen Bauten (z. B. Theatern). Hier tritt sie wiederum viel entstellter auf, nämlich in ihrer ganz zweideutigen Verschmelzung mit der sog. toskanischen Ordnung, welche in selbständigen Exemplaren nicht mehr nachzuweisen ist. Sie verliert ihre Kannelierungen und gewinnt unten eine Basis und oben (kurz vor dem roh gebildeten Echinus) einen Hals, über welchem sich bisweilen einige Zieraten zeigen. Auch ihr Gebälk fällt mehr oder weniger der Willkür anheim.

Von römisch-*ionischer* Ordnung besitzen wir noch ein gutes und frühes, aber sehr durch Verwitterung und moderne Verkleisterung entstelltes Beispiel, den sog. Tempel
a der *Fortuna virilis* zu Rom. Die Voluten, seitwärts mit Blattwerk verziert haben allerdings schon ziemlich tote, unelastische Spiralen; dafür zeigt der Fries noch anmutige Laubgewinde und das Kranzgesimse seine Löwenköpfe.
b Der kleine *Sibyllentempel in Tivoli* hat noch seine vier-
c säulige Vorhalle. — Der schon erwähnte *Tempel Vespasians*, am Aufgang zum Forum, ist bei einer höchst nachlässigen Restauration des 3. oder 4. Jahrhunderts mit jenen oben (S. 9, Anm.) geschilderten ionischen Bastardkapitellen versehen worden. Seine Granitsäulen, schon früher nie kanneliert, wurden in ungehöriger Aufeinanderfolge der Stücke zusammengeflickt. Von den Bauten in *Pompeji* ist wenigstens die innere Säulenstellung des Jupitertempels
d leidlich ionisch; sonst herrscht dort die Bastardordnung fast ausschließlich vor.

Die schönern römisch-ionischen Tempel leben fast nur noch in jenen Sammlungen verschleppter Fragmente fort. Man wird wohl nirgends mehr eine solche Auswahl guter ionischer Kapitelle beisammen finden, wie über den Säulen
e von S. Maria in Trastevere; einzelne haben noch einen fast griechischen Schwung, andere sind durch reiche Zieraten, ja durch Figuren, welche aus den Voluten und an der Deckplatte herausquellen, interessant. Ob die Menge verschie-

dener antiker Konsolen, welche am Gebälke derselben Kirche angebracht sind, von denselben Gebäuden herrühren, ist begreiflicherweise nicht zu ermitteln. (Ein schönes römisch-ionisches Kapitell unter anderm im großen Saal des Palazzo Farnese. Zu den besten Bastardkapitellen a dieser Ordnung mit vier Eckvoluten gehören diejenigen in b S. Maria in Cosmedin, an der Wand links.)

Weit das Vorherrschende im ganzen römischen Tempelbau, ja im Bauwesen überhaupt, ist die *korinthische* Ordnung. So selten ihre Formen in vollkommener Reinheit auftreten, so oft wird man dafür das dekorative Geschick der Römer bewundern müssen, welche ihr, und vorzüglich ihrem Kapitell eines um das andere aufzuladen wußten, bis es endlich doch zuviel wurde. Sie unterbrachen das Blattwerk des Kapitells mit Tierfiguren, Trophäen, Menschengestalten, endlich mit ganzen Historien, wie zur Zeit des romanischen Stiles im Mittelalter. (Ein c historienreiches Kapitell der Art im Giardino della Pigna des Vatikans.) Sie lösten auch die letzten glatt gebliebenen Profile des Gebälkes in Reihen von Blätterzieraten auf. (Diokletiansthermen, jetzt S. Maria degli Angeli zu Rom.) d Das Ende war eine definitive Ermüdung und plötzlich hereinbrechende Roheit.

Das schönste Beispiel korinthischer Bauordnung ist anerkanntermaßen das *Pantheon* in Rom; ein Gebäude, welches e zugleich so einzig in seiner Art dasteht, daß wir es hier vorweg behandeln müssen. Ursprünglich von Agrippa als Haupthalle seiner Thermen gegründet und erst später von ihm als Tempel ausgebaut und mit der Vorhalle versehen, hat es nach allen Restaurationen und Beraubungen seine außerordentliche Wirkung im wesentlichen gerettet, doch nicht ohne schwere Einbuße. Wir wollen nur dasjenige anführen, was die ehemalige, ursprüngliche Wirkung zu veranschaulichen geeignet ist.

Zunächst denke man sich den jetzt stark ansteigenden Platz viel tiefer und eben fortlaufend; denn fünf Stufen führten einst zur Vorhalle *hinauf*. So erhält der jetzt etwas steil und hoch scheinende Giebel erst sein wahres Verhältnis für das Auge. Man fülle ihn mit einer Giebelgruppe oder wenigstens mit einem großen Relief an und kröne ihn mit den Statuen, die einst der Athener Diogenes für diese Stelle fertigte. (Die gewaltigen Granitsäulen sind allerdings ihres Stoffes halber großenteils unberührt geblieben; leider wagte sich die augu-

steische Zeit selber nicht gerne an diese Steinart und ließ die Säulen dem Stoff zu Ehren unkanneliert, während die marmornen Pilaster ihre sieben Kannelierungen auf jeder Seite erhielten.) Ferner entschließe man sich, aus den durchgängig mehr oder minder entblätterten Kapitellen in Gedanken ein ganzes, unverletztes zusammenzusetzen; gehören sie doch in ihrer Art zum Schönsten, was die Kunst geschaffen hat[1]. (Die Schneidung des Kelchrandes mit der Deckplatte, vermittelt durch die darüber emporsprießende, durch zwei kleinere Voluten mit Akanthusblättern vorbereitete Blume, sowie die Bildung der größern Eckvoluten hat nicht mehr ihresgleichen.) Man vervollständige die innere und äußere Wandbekleidung am hintern Teil der Vorhalle, mit ihren anmutigen Querbändern von Fruchtschnüren, Kandelabern usw. Man denke sich die drei Schiffe der Vorhalle mit drei parallelen, reichkassettierten Tonnengewölben bedeckt, über welchen sich noch jener Dachstuhl von vergoldetem Erz erhob, den Urban VIII. einschmelzen ließ. Vor allem vergesse man Berninis Glockentürmchen. — Bei aller Pracht fand sich an dieser Vorhalle auch die Einfachheit an der rechten Stelle ein. Der innere wie der äußere Architrav hat nur die Profile, die ihm gehören; an seiner Untenseite ist nur eine Art von Rahmen als Verzierung angebracht; das äußere Hauptgesimse[2] besteht nur aus den unentbehrlichen Teilen. Die Türeinfassung, wahrscheinlich die ursprüngliche[3], ist bei einem gewissen Reichtum doch einfach in ihren Profilen; die Bronzetür selbst mag zwar noch antik, doch aus beträchtlich späterer Zeit sein.

Am Hauptgebäude scheint außen eine ehemalige Bekleidung von Stukko zu fehlen. Diesem Umstand verdanken wir den Anblick des vortrefflichen Ziegelwerkes, dergleichen

[1] Der Hochmut Berninis spricht sich gar zu deutlich aus in den Kapitellen der drei Säulen der Ostseite, welche er in seinem und seiner Zeit bombastischem Geschmack restaurierte, statt sich nach den so naheliegenden Mustern zu richten.

[2] Ob Kranzgesimse und Giebel noch von Agrippas Bau herstammen, bleibt dahingestellt; sicher ursprünglich ist nur der Architrav.

[3] Die prachtvollsten Türeinfassungen des Altertums haben wir nicht mehr oder nur in Bruchstücken. Ein solches, mit den schönsten Akanthusranken, welche in Schoten auslaufen, mit pickenden Vögeln * usw. findet sich in den Uffizien (äußere Vorhalle). Viel bescheidener, obwohl noch immer von großem Reichtum, ist die vollständig er- ** haltene Türeinfassung vom Portikus der Eumachia zu Pompeji (jetzt im Museum von Neapel als Eingang der Halle des Jupiter verwendet).

beim Abfallen des Putzes von neuern Gebäuden wohl selten zum Vorschein kommen wird. Ob die Konsolen, welche die Absätze der Stockwerke bezeichnen, die ursprünglichen sind, wissen wir nicht anzugeben.

Im Innern überwältigt vor allem die Einheit und Schönheit des Oberlichtes, welches den riesigen Rundbau mit seinen Strahlen und Reflexen so wunderbar anfüllt. Die Gleichheit von Höhe und Durchmesser, gewiß an sich kein durchgehendes Gesetz der Kunst[1], wirkt doch hier als geheimnisvoller Reiz mit. — Im einzelnen aber möchte die Gliederung der Wand durch abwechselnd halbrunde und viereckige Nischen fast das einzige sein, was von Agrippas Bau noch übrig ist. Die Säulen und Pilaster dieser Nischen tragen zwar Kapitelle von großer Schönheit, doch nicht mehr von so vollendet reiner Bildung wie die der Vorhalle; auch die allzureiche, neunfache Kannelierung der Pilaster deutet wohl auf eine jener Restaurationen, deren von Domitian bis auf Caracalla mehrere erwähnt werden. Die beiden Gesimse, das obere und das untere, haben ihrer Einfachheit wegen noch eher Anspruch auf die Zeit Agrippas, obwohl der Porphyrfries einiges zu denken gibt. Entschieden spät, vielleicht aus der Zeit des Septimius Severus, sind die Säulen und Giebel der Altäre, wenn auch schon ursprünglich ähnliche an ihrer Stelle standen, als entsprechender Kontrast zu den Nischen, wie es der römische Bausinn verlangte. Aus welcher Zeit die Bekleidung der untern Wandflächen mit Streifen und Rundflächen verschiedenfarbiger Steine herrühren mag, läßt sich schwer entscheiden; man hat sie z. B. in der Madeleine zu Paris etwas zu vertrauensvoll nachgeahmt. Die jetzige Bekleidung der Wandfläche des obern Stockes ist notorisch erst aus dem vorigen Jahrhundert; die ältern Abbildungen zeigen dort eine Pilasterreihe, als natürliche und wohltuende Fortsetzung des Organismus im untern Stock[2]. Endlich sind die Kassetten ihres jedenfalls prächtigen Metallschmuckes beraubt, doch auch noch in ihrer jetzigen Leere und Farblosigkeit von großer Wirkung. Die Verschiebung ihrer Tiefe nach oben zu erscheint ursprünglich. Wer füllt aber das flache Rund, welches das Fenster umgibt, mit den wahren alten Formen

[1] Und an gotischen Kathedralen, wo sie vorkommt, ohne Zweifel nur Sache des Zufalls.

[2] Wo und wie die Karyatiden angebracht waren, von welchen die vatikanische (im Braccio nuovo) eine sein soll, ist gänzlich unbekannt.

aus? Hier war für die ernste, monumentale Dekoration der Anlaß zur meisterlichsten Schöpfung gegeben. — Zum Beschluß machen wir noch auf eine Disharmonie aufmerksam, welche schon dem Baumeister Agrippas zur Last fällt. Die Türnische und, ihr gegenüber, die Altarnische mit ihren runden Wölbungen schneiden in das ganze Rund auf eine üble Weise ein; es entsteht eine doppelt bedingte Kurve, die das Auge nicht erträgt, sobald es sie bemerkt hat.

Nachbildungen des Pantheon können nicht gefehlt haben, und vielleicht wußten die römischen Nachahmer besser als Bianchi, der S. Francesco di Paola zu Neapel stückweise nach diesem Muster baute, auf was es im Wesentlichen an-
a kam, nämlich auf die Einheit des Lichtes. Der runde Vorbau von SS. Cosma e Damiano am Forum ist ein antiker *Tempel* (wahrscheinlich *der Penaten)* mit ehemals reinem Oberlicht, aber kaum mehr kenntlich durch hohe Auffüllung im Innern (welche wahrscheinlich das scharfe Echo in der Mitte hervorgebracht hat) und durch eine im Mittelalter aus antiken Fragmenten an willkürlicher Stelle eingesetzte Tür. Von Thermenräumen u. dgl. mit Oberlicht wird weiter die Rede sein.

Der Ansatz der geradlinigen Vorhalle an den Rundbau ist an sich betrachtet immer disharmonisch, und das Pantheon dürfte nicht als entschuldigendes Beispiel gelten, weil die Vorhalle erst ein späterer Gedanke, ein Pentimento ist, weil zwischen dem Rundbau und ihr die Bestimmung des Gebäudes verändert wurde. Wir werden sehen, wie bei spätern Gebäuden dieser Gegensatz aufgelöst und versöhnt wurde.

Die überwiegende Mehrzahl der römischen Tempel ist oder war, wie bemerkt, von der länglich viereckigen Art. An den vorhandenen Fragmenten soll hier nur das künstlerisch Bemerkenswerte hervorgehoben werden.

b Weit der edelste Bau dieser Art ist der Tempel des *Mars Ultor*, welchen Augustus nach dem Siege über Antonius an der Rückwand seines Forums errichtete. Seine Mauern waren nicht aus Ziegeln, sondern aus mächtigen Travertinblöcken konstruiert mit einer Marmorbekleidung, von welcher noch der Sockel und einige der weitern Schichten erhalten sind. Die drei erhaltenen Säulen bestehen glücklicherweise nicht aus Granit, sondern aus Marmor und sind von mustergültiger Kannelierung, ihre Kapitelle trotz aller Entblätterung noch von überraschender Schönheit. Vom Gebälk ist nur der Architrav erhalten, der schönste aller römi-

schen Bauten, an der Untenseite mit Recht unverziert. Unvergleichlich in ihrer Art ist die Innensicht der Decke des Portikus; die Querbalken mit einfacher Mäanderverzierung, die Kassetten dagegen mit reichprofilierter Vertiefung, aus welcher mächtige Rosetten niederschauen.

Es folgen die *drei Säulen am Forum*, früher als Tempel des a
Jupiter Stator, jetzt bis auf weiteres als Tempel der Minerva benannt[1]. Die Kapitelle sind noch immer schön, doch nicht mehr von dem Lebensgefühl durchdrungen wie die obenerwähnten; der Architrav hat schon eine stark verzierte Untenseite und im mittlern seiner drei Bänder eine Blätterreihe. Die obern Teile des Gebälkes dagegen verdienen ihren Ruf vollständig.

Zu rein für die Zeit des Restaurators Septimius Severus und zu unrein für das Jahr der ursprünglichen Erbauung (12 v. Chr.) sind die *drei Säulen am Abhang des Kapitols* b
gebildet, welche die Ecke des Saturntempels ausmachten. (Früher als Jupiter tonans benannt.) Die Kapitelle sind noch sehr schön, haben aber bereits eine Blätterverzierung an der Deckplatte, deren Funktion nur ein einfaches Profil verlangt und erträgt. An der Vorderseite ist wie bei mehrern Kaiserbauten, der Organismus des Gebälkes einer großen Inschrift aufgeopfert, mit welcher moderne Baumeister ähnliches zu rechtfertigen glaubten. — Zwischen den Säulen sind, der steilen Lage wegen, Stufen angebracht, die den Anschein eines Piedestals hervorbringen.

Schon eine beträchtliche Stufe niedriger steht der *Tempel* c
der Schwester Trajans, *Marciana*, die jetzige römische Dogana di terra[2]; der Architrav ist bloß zweiteilig, der Fries konvex, das Zwischenglied zwischen beiden sehr schwer, die Untenseite des Architrav mit nichtssagenden Ornamenten bedeckt. (Das Obergesimse scheint dermaßen modern überarbeitet, daß wir kein Urteil darüber haben. Die Ansicht von der Seite, den elf Säulen entlang, ist belehrend für die Anschwellung und Ausbauchung römischer Ord-

[1] Die allerneuste Benennung: T. des Castor und Pollux.

[2] Früher hieß das Gebäude: Tempel des Antoninus Pius, und wäre demnach etwa unter Marc Aurel erbaut gewesen. Ich kenne die archäologischen Gründe für die jetzige Benennung nicht, glaube aber, daß die frühere besser zum Stil des Gebäudes paßte. Für Trajans Zeit sind die Formen wohl schon zu flau und ausgeartet. Vielleicht wurde der Tempel wohl zur Ehre Marcianas, aber erst lange nach ihrem Tode gebaut.

nungen. Der Unterbau muß sehr hoch gewesen sein, da er noch jetzt aus dem Boden ragt.)

a Von dem Wunderwerk Hadrians, dem *Tempel der Venus und Roma,* sind nur Stücke der beiden mit dem Rücken aneinander gelehnten Zellen erhalten, nebst einem Teil der ungeheuern Unterbauten und Treppenrampen und einer Anzahl von Säulenfragmenten. Man frägt sich nur, wo der Rest hingekommen? Was wurde aus der 500 Fuß langen und 300 Fuß breiten Halle von Granitsäulen, welche den Tempelhof umgab? Was aus den 56 kannelierten Säulen von griechischem Marmor (jede 6 Fuß dick), welche, zehn vorn und zwanzig auf jeder Seite (die Ecksäulen beide Male gerechnet), das Tempeldach trugen, wozu noch acht innerhalb der vordern und der hintern Vorhalle kamen? Wie konnte das Gebälk bis auf ein einziges, jetzt auf der Seite gegen das Kolosseum eingemauertes Stück gänzlich verschwinden? — Wenn irgendwo, so äußert sich hier die dämonische Zerstörungskraft des mittelalterlichen Roms, von welcher sich das jetzige Rom so wenig mehr einen Begriff machen kann, daß es beharrlich die nordischen „Barbaren" ob all der greulichen Verwüstungen anklagt. Wenn auch die 5½ Fuß dicke Marmormauer (denn hier waren es keine bloßen Platten), welche die Ziegelmauer umgab, wenn die porphyrne Säulenstellung im Innern der beiden Zellen mitsamt dem Schmuck aller Nischen und der Bodenbekleidung geraubt wurde, so ist dies noch eher zu begreifen, weil es eine leichtere Aufgabe war. — Hadrian hatte bekanntlich den Tempel selber komponiert und dabei auf einen höhern Totaleffekt des so wunderlich in zwei Hälften geteilten Innern aus irgendwelchen Gründen verzichtet. Wenn aber der Tempel selbst 333 Fuß lang und 160 Fuß breit war, so blieb, bei der oben angegebenen Ausdehnung der Halle des Tempelhofes, auch für die Wirkung von außen nur ein verhältnismäßig schmaler Raum übrig; der Beschauer konnte sich vorn oder hinten kaum 80 Fuß von einer Fassade entfernen, die vielleicht doppelt so hoch war (nämlich etwa so hoch als breit). Für den Anblick aus der Ferne war dies wohl gleichgültig, indem der Tempel mit seiner enormen Masse alles überragte. —Welcher Ordnung seine Kapitelle gewesen, ist unbekannt; der Wahrscheinlichkeit nach wird er hier bei den korinthischen aufgezählt. Die Halbkuppeln der beiden Nischen haben nicht mehr quadratische, sondern rautenförmige Kassetten, welche mit

denjenigen des Schiffes der Zella in offenbarer Disharmonie stehen, dennoch aber fortan kunstüblich wurden.

a Der *Tempel des Antoninus und der Faustina*, ein Bau Marc Aurels, ist für diese Zeit ein sehr schönes Gebäude. Die Cipollinsäulen sind zwar, um den prachtvollen Stoff ungestört wirken zu lassen, unkanneliert geblieben, tragen aber Kapitelle, die bei einer fast totalen Entblätterung noch eine einst ganz edle Form ahnen lassen. Der Architrav ist nur noch zweiteilig, an der Unterseite mäßig (mit Mäandern) verziert; der Fries, soweit er erhalten ist, enthält treffliche Greife, Kandelaber und Arabesken; das Obergesimse, statt der Konsolen mit einer weit vorragenden Hohlrinne versehen, ist noch einfach großartig gebildet (nur an den Seiten sichtbar). Der Kernbau bestand wie beim Tempel des rächenden Mars aus Quadern (hier von Peperin), welche mit Marmorplatten überzogen waren.

b Von den Gebäuden dieser Gattung außerhalb Roms gehört der schöne Minerventempel von *Assisi* mit seiner vollständig erhaltenen sechssäuligen Fronte noch in die bessere Zeit der korinthischen Bauordnung; die Formen sind noch einfach und ziemlich rein, der Giebel niedrig. Auch hier sind zwischen den Säulen Stufen angebracht, welche den Säulen das Ansehen geben, als ständen sie auf Piedestalen. Und in der Tat hat man diesen Zwischenstücken der Basis ein besonderes kleines Gesimse gegeben, welches besagten Anschein noch erhöht. Allein an keinem einzigen Tempel haben die Säulen wirkliche Piedestale; diese entstehen erst, wo weit auseinanderstehende Säulen zur Dekoration einer dazwischenliegenden Bauform, z. B. eines Bogens dienen müssen und doch, um anderweitiger Gründe willen, nur mäßige Dimensionen haben dürfen, welchen man durch einen Untersatz nachzuhelfen genötigt ist. Außer den genannten Tempeln wird man noch an vielen ältern Kirchen Italiens einzelne Säulen und Gebälkstücke von Tempelruinen in die jetzige Mauer aufgenommen finden, allein sehr selten an ihrer echten alten Stelle und kaum irgendwo so, daß sich auf den ersten Anblick der ehemalige Organismus und seine Verhältnisse erraten ließen. An *S. Paolo in Neapel* stehen von der Kolonnade des Dioskurentempels, die noch im 17. Jahrhundert fast vollständig zu sehen war, nur noch zwei korinthische Säulen. Den *Dioskurentempel in Cora* muß man aus zwei korinthischen Säulen mit einem Gebälkstücke ergänzen. Der große *Fortunen-*

c

d

e

tempel von Palestrina ist mit all seinem Terrassen- und Treppenwerk von einem Teil des jetzigen Städtchens völlig überbaut; ehemals vielleicht eine der prächtigsten Anlagen
a der alten Welt. Der Dom von *Terracina* ist in die Trümmer eines korinthischen (?) Tempels, wahrscheinlich des Jupiter Anxur, hineingebaut, von welchem noch der Unterbau und zwei Halbsäulen (hinten) eine bedeutende Idee geben.
b Vorzüglich durch die Anlage bedeutend ist der ebenfalls korinthische *Herkulestempel* zu *Brescia;* an einen Abhang gelehnt und deshalb mehr Breitbau als Tiefbau, ragt er mit seinen drei Zellen auf hohen Substruktionen; der Portikus tritt in der Mitte um zwei Säulen vor, und an diesen Vorbau setzt dann die breite Treppe an. Von den Säulen und den Mauern der (jetzt innen zum Museum benützten) Zellen ist so viel erhalten, daß das Auge mit dem größten Vergnügen sich den ehemaligen, hochmalerischen Anblick des Ganzen vergegenwärtigen kann.

Von den Tempeln in *Pompeji* erhebt sich, seit dem Verschwinden des altdorischen Heraklestempels, keiner über ein bescheidenes Maß; ihre Säulen, meist aus Ziegeln mit Stukkoüberzug, sind in so beschädigtem Zustand auf
c unsere Zeit gekommen, daß bei mehreren selbst die Ordnung zweifelhaft bleibt, der sie angehörten. Der Jupitertempel auf dem Forum hat noch Reste seiner korinthischen Vorhalle (außer der schon erwähnten ionischen Ordnung im Innern); allein das Material gestattete nicht diejenige freie und lebendige Durchbildung, welche das korinthische Kapitell, das Lieblingskind des weißen Marmors, verlangt. Pompeji liefert hier, wie in mancher andern Beziehung, wichtige Aufschlüsse darüber, wie die Alten auch mit geringen Mitteln einen erfreulichen Anblick hervorzubringen wußten. Allerdings muß das Auge hier (wider Erwarten) gar vieles restaurieren, indem die vielleicht meistenteils hölzernen Gebälke verschwunden und die Säulen halb oder ganz zertrümmert sind; allein schon der Gedanke an das ehemalige Zusammenwirken der Tempel und ihrer Höfe mit Hallen und Wandnischen ergibt einen großen künst-
d lerischen Genuß. (Tempel der Venus, des Merkur oder Ro-
e mulus, der Isis.) Man kann sich genau überzeugen, aus welcher Entfernung der Baumeister seinen Tempel betrachtet wissen wollte, und wie wenig ihm der perspektivische Reiz, der sich ja hier in so vielen Privathäusern auf einer andern Stufe wiederholt, etwas Gleichgültiges war.

(Von dem hübschen Fortunentempel, welcher ohne Hof an a
einer Straßenecke frei herausragt, ist leider die Vorhalle ganz verschwunden.) Allerdings zeigt sich nur weniges von Stein und fast nichts von Marmor, aber das Ziegelwerk[1] ist fast durchgängig trefflich und der dick darauf getragene Mörtel und Stukko von einer Art, welche den Neid aller jetzigen Techniker erregen mag. Die Formen zeigen wohl b
oft, wie z. B. am Isistempel, eine barocke Ausartung, doch mehr die untergeordneten als die wesentlichen. Was die Hallen der Tempelhöfe (und der zum Verkehr bestimmten Räume überhaupt) betrifft, so vergesse man nicht, daß hier das Bedürfnis weitere Zwischenräume zwischen den Säulen verlangte als man an der Säulenhalle des Tempels selbst gutheißen würde, und daß hier wahrscheinlich schon die Griechen selbst mit dem vernünftigen Beispiel vorangegangen waren. Sich zum Sklaven einmal geheiligter Bauverhältnisse zu machen, sieht ihnen am allerwenigsten ähnlich.

Von *Rundtempeln* mit umgebender korinthischer Säulenhalle sind uns durch eine Gunst des Geschickes zwei verhältnismäßig guterhaltene übriggeblieben, in welchen diese überaus reizende Bauform noch ihren ganzen Zauber ausspricht. Aus guter, vielleicht hadrianischer Zeit stammt der *Vestatempel zu Tivoli,* welcher nicht nur die meisten c
seiner kannelierten Säulen, sondern auch die schöne Decke des Umganges mit ihren Kassetten und das meiste des Gebälkes samt dem verzierten Fries noch aufweist. Am sog. *Tempel der Vesta* (nach jetziger Ansicht der Cybele) *zu Rom* d
fehlt sogar von den schlanken, dicht gestellten zwanzig Säulen nur eine, aber dafür das ganze Gebälk; von der vierstufigen Basis sind wenigstens noch Stücke sichtbar. Nach den Kapitellen zu urteilen, gehört das Gebäude etwa in das 3. Jahrhundert; der Kelch greift mit seinem Rande nicht mehr über den Rand der ziemlich dick gebildeten Deckplatte, und die Ausführung der Blätter hat schon etwas leblos Dekoratives. Die Seitenfenster erklären sich vielleicht durch die Kleinheit beider Gebäude, in welchen unter einer Kuppelöffnung kein Gegenstand vor dem Wetter sicher gewesen wäre; doch bleiben sie immer auffallend. Von dem

[1] Das so hübsch aussehende „Opus reticulatum", welches hier und in andern Römerbauten überall vorkommt — schräg übereinanderliegende quadratische Backsteinenden —, war nicht bestimmt gesehen zu werden, sondern den Mörtel zu tragen.

a runden *Serapistempel* zu *Pozzuoli* mit seiner vierseitigen Hofhalle stehen nur noch die berüchtigten drei Säulen, über deren von Seeschnecken ausgefressenen obern Teil sich die neapolitanische Gelehrsamkeit noch immer den Kopf zerbricht. (Das Seewasser zwischen dem Tempel und der Halle, welches den malerischen Effekt so sehr erhöht, ist erst in neuerer Zeit eingedrungen.)

Ganz kleine Rundtempel fielen wohl eher der zierlichen ionischen als der korinthischen Ordnung zu, deren Kapitell eine gewisse Größe verlangt, wenn sein inneres Gesetz sich klar aussprechen soll[1]. So scheint das Tempelchen im b Klosterhof von *S. Niccolò a' Cesarini zu Rom* (vier Säulen- c stücke) und das sog. *Puteal* beim Heraklestempel zu *Pompeji* (acht untere Enden) ionischer Ordnung gewesen zu sein. Moderne Nachahmungen wie die beiden Rundtempel- d chen ohne Zella in der Villa Borghese geben nur einen sehr bedingten Begriff von der Anmut antiker Ziergebäude dieser Art, auch wenn sie (wie die genannten) aus antiken Bruchstücken zusammengesetzt sind.

Tempel von Composita-Ordnung wüßten wir keine zu nennen, wie denn diese Ordnung überhaupt mehr die der Triumphbogen und Paläste scheint gewesen zu sein. (Eine e Anzahl Composita-Kapitelle in der Kirche Ara Celi zu Rom.)

Weit die größte Anzahl erhaltener antiker Säulen, wohl in der Regel von Tempeln, findet man in den christlichen Basiliken Italiens, wo sie Mittelschiff und Vorhalle tragen, auch wohl auf alle Weise eingemauert stehen. Beim Sieg des Christentums waren gewiß die heidnischen Tempel überall die ersten Gebäude, welche ihren Schmuck für die Kirchen hergeben mußten. Die ältern Basiliken, aus dem ersten christlichen Jahrtausend, da die Auswahl noch größer war, ruhen in der Regel auf den ehemaligen Außensäulen von *einem* antiken Gebäude, welche sich deshalb gleich sind und identische Kapitelle haben. (Glänzendes f Beispiel: *S. Sabina* auf dem Aventin.) Später war man

[1] Indes hatte sich aus guter griechischer Zeit ein einfacheres korinthisches Kapitell erhalten, welches für solche kleinere Aufgaben sehr wohl paßte. Es hat bloß vier Blätter, welche gleich die Eckvoluten tragen; zwischen ihnen unten Eier, oben am Kelche Pal- * metten. In S. Niccolo in Carcere zu Rom haben sich von einem der Tempel, welche in diese Kirche verbaut sind, noch fünf Säulen mit solchen Kapitellen gerettet. Der noch sehr guten Detailbildung gemäß möchten sie dem 2. Jahrhundert angehören.

schon genötigt, Säulen von verschiedener Ordnung und Größe von verschiedenen Gebäuden zusammenzulesen, die einen zu kürzen, die andern durch Untersätze zu verlängern und mit barbarisch nachgeahmten Kapitellen nachzuhelfen. — So wurden wohl die Tempel zu Kirchen umgewandelt, aber in einem ganz andern Sinne, als man sich es wohl vorstellt. — Wir zählen diese Bauten nicht hier auf, weil ihr wesentliches Interesse eine andere Stelle in Anspruch nimmt und weil die Detailbildung, namentlich an den korinthischen Säulen der Basiliken außerhalb Roms, selten oder nirgends so vollkommen rein und schön ist, daß sie schon hier als klassisch erwähnt zu werden verdiente. So groß nun der Verbrauch von Tempelsäulen für die Kirchen sein mochte, so weit man herkam, um in Rom Säulen zu holen[1], so ist doch das gänzliche Verschwinden vieler Tausende derselben immer noch eine unerklärte Tatsache. Rechne man hinzu die verlornen Gebälke, deren einzelne Teile doch, vom Architrav bis zum Kranzgesimse, also oft in einem Durchmesser bis zu sechs Fuß, aus einem Stück gearbeitet wurden und sich, wenn sie noch da wären, bemerklich machen müßten. Neben den zwei Riesenfragmenten vom *Sonnentempel Aurelians* (im Garten des Pa- a
lazzo Colonna zu Rom) frägt man sich unwillkürlich, wo der Rest hingekommen. Vieles mag allerdings noch unter der jetzigen Bodenfläche übereinandergestürzt liegen, sonst aber darf man etwa vermuten, daß das mittelalterliche Rom seine Kalköfen mit dem antiken Marmor gespeist habe.

An die Tempel schließen sich von selbst die *Grabmäler* an, welche ja in gewissem Sinne wahre Heiligtümer der Manen waren. Wir übergehen die altitalischen mit ihrer jetzt meist sehr formlosen Kegelgestalt[2] oder ihren Felsgrotten und Gewölben, um uns den Werken einer durchgebildeten, frei schaltenden Kunst zuzuwenden.

Diese behielt zunächst, für die Gräber der Großen dieser Erde, die runde Gestalt bei und gab ihr den Charakter eines mächtigen Baues mit griechischen Formen. So ist das Grab der *Cecilia Metella* an der Via Appia vor Rom ein b
derber Rundbau auf viereckigem Untersatz, mit dem be-

[1] Bekanntlich geschah dies z. B. durch Karl den Großen. — Noch im 12. Jahrhundert hing es an einem Haar, daß nicht für den Neubau von S. Denis bei Paris die Säulen fertig von Rom bezogen wurden.

[2] An dem sog. Grabmal der Horatier und Kuriatier vor Albano * ist die Bekleidung des Untersatzes und der fünf Kegel fast ganz modern.

kannten schönen Fries von Fruchtschnüren und Stierschädeln, innen mit einem konischen Gewölbe. Ähnlich (?)
a das des Munatius Plancus zu *Gaeta*. — Noch viel herrlicher aber waren die Grabmäler ausgestattet, welche Augustus und Hadrian für sich und ihre Familien bauten. Freilich verrät deren jetzige Gestalt — der sog. *Correo* und die
b *Engelsburg* — nicht mehr viel von der ehemaligen terrassenweisen Abstufung mit rundherumgehenden Säulenhallen
c und Baumreihen bis zur Kuppel empor. (Das runde Mausoleum der Kaiserin Helena, jetzt *Tor Pignattara* vor Porta maggiore, lohnt in seinem jetzigen Zustande den Besuch
d nur noch für den Forscher. Ein großes rundes Denkmal nebst einem andern, turmartigen, steht zu Conochia, zwischen Alt-Capua und Caserta.)

Eine jetzt vereinzelt stehende Grabform (die aber früher noch in Rom ihresgleichen hatte) ist die Pyramide des
e *Cajus Cestus*, bei Porta S. Paolo; die Grille eines reichen Mannes, vielleicht angeregt durch Eindrücke des damals neu eroberten Ägyptens. Wie die kolossale Bildsäule des Verstorbenen und die noch jetzt in Resten vorhandene Säulenstellung mit der so unzugänglichen Pyramidalform in einige Harmonie gebracht war, läßt sich schwer erraten. Sonst war für reichere Privatgräber die viereckige Kapelle mit einer Halle von vier Säulen, oder zwei Pfeilern und zwei Säulen, auch bloß mit Pilastern, oft auf hohem Untersatz, der beliebteste Typus. Das Innere bestand entweder bloß aus einer kleinen untern Grabkammer mit Nischen, oder auch noch aus einem obern gewölbten Raum. Dieser Art sind sehr viele von den Gräbern an der *Via Appia* wenigstens gewesen, denn die Zerstörung hat an keinem einzigen die Steinbekleidung verschont, so wenig als an
f den sog. Gräbern des Askanius und des Pompejus bei
g *Albano*, an dem des Cicero bei *Mola di Gaeta* und an so vielen andern. Am besten ist es einzelnen großenteils von Backsteinen errichteten Grabmälern ergangen, wie z. B.
h demjenigen beim *Tavolato* vor Porta S. Giovanni, und dem
i fälschlich so benannten *Tempel des Deus rediculus* (am Wege zur Grotte der Egeria). Hier sind nicht bloß die Mauern, sondern auch die (allerdings unreinen) baulichen Details von einem Stoff gebildet, der nicht wie die verschwundenen Marmorvorhallen die Raubsucht reizte und vermöge höchst sorgfältiger Bereitung den Jahrtausenden trotzen kann. (Bezeichnend: die möglichste Dünnheit und

daher gleichmäßige Brennung des Backsteins; Zusammensetzung sogar der Zieraten aus mehrern Platten.) — Ganz wohlerhalten ist nur der sog. *Bacchustempel*, aus später a
Kaiserzeit (als Kirche: S. Urbano, über dem Tal der Egeria), welcher noch seine vollständige Fassade mit Säulen und Pilastern, sein Untergeschoß mit den Grabresten und sein Obergeschoß mit kassettiertem Tonnengewölbe besitzt, zugleich aber durch den schweren Aufsatz zwischen dem Gebälk und dem backsteinernen Giebel Anstoß gibt. — b
(Eine Spielerei wie das *Grab des Eurysaces* an der Porta Maggiore zeigt nicht weniger als die Pyramide des Cestius, daß der Aberwitz im Gräberbau nicht ausschließlich eine Sache neuerer Jahrhunderte ist.)

Alles erwogen, möchten diese Gräber in Kapellenform das beste gewesen sein, was sich in dieser Gattung schaffen ließ. Sie sind Kollektivgräber und enthalten, nach der schönen Sitte des Altertums, die Nischen für die Aschenkrüge ganzer Familien, auch wohl ihrer Freigelassenen auf einem verhältnismäßig sehr kleinen Raum beisammen. Auf dem neuen *Camposanto bei Neapel* und anderswo hat c
man dieses Motiv wieder aufgegriffen und sowohl Familiengrüfte als auch Grabkapellen für die Mitglieder der sog. Konfraternitäten in Form von kleinen Tempeln errichtet. Trotz der meist sehr oberflächlich gehandhabten antiken Nachahmung ist jenes Camposanto jetzt der schönste Kirchhof der Welt, auch ganz abgesehen von seiner Lage. Andere Kirchhöfe, deren Wert in den prächtigsten Separatgräbern besteht, werden ihn in der Wirkung nie erreichen. Und wie viel größer würde diese noch sein, wenn man die echten griechischen Bauformen angewandt und nicht ein abscheulich mißverstandenes Gotisch neben die lahme Klassizität hingesetzt hätte.

Ohne allen baulichen Schmuck erscheinen (wenigstens jetzt) einige sog. *Kolumbarien*, unterirdische Kammern mit bisweilen äußerst zahlreichen Nischen (bis auf 150) für die Aschenkrüge. So dasjenige für die Dienerschaft des augusteischen Hauses an der Via Appia (innerhalb Porta d
S. Sebastiano) und dasjenige in der Villa Pamfili. Ihre innere e
Verzierung besteht, z. B. beim letztern, in einem gemalten Fries, anderswo in Arabesken an der gewölbten Decke usw. Endlich bietet uns die *Gräberstraße Pompejis* eine ganze Anzahl der verschiedensten Grabformen dar, Kapellen, Altäre, halbrunde Steinsitze usw. Die neuere Dekoration,

in ihrer Verlegenheit um würdige Gestaltung der letzten Ruhestätte, hat sich oft hierher an die Heiden gewandt, um sich Rates zu erholen, und unsere nordischen Kirchhöfe sind damit nur noch bunter geworden. Die Alten werden uns aus der Grabmäleranarchie, in die wir aus innern Gründen unserer Bildung verfallen sind, nie heraushelfen, solange wir ihnen nur den Zierat und nicht das Wesentliche absehen, nämlich das Kollektivgrab. Dieses ist freilich am ehesten bei der Leichenverbrennung mit mäßigen Mitteln schön auszuführen, und unsere Sitte verlangt beharrlich die Beerdigung, ohne darauf zu achten, welches Schicksal später die Gebeine zu treffen pflegt, sobald ein Kirchhof einer andern Bestimmung anheimfällt, und wieviel sicherer die Aschenkrüge in einem verschlossenen kleinen Gewölbe geborgen sind. — Seit dem 2. Jahrhundert kamen mit der Beerdigung die Sarkophage wieder in Gebrauch, welche teils im Freien, teils in unterirdischen Grüften, teils in Grabgebäuden wie die bisher üblichen gestanden haben mögen. (Der Verfasser gesteht, keinen heidnischen Sarkophag an der ursprünglichen Stelle gesehen zu haben.) Römisch-christliche Mausoleen werden an einer andern Stelle besprochen werden.

Auf die Grabdenkmäler mögen die *Ehrendenkmäler* am schicklichsten folgen. Wir sehen einstweilen ab von den Ehrenstatuen, welche von hoher Basis herab die Plätze der Städte beherrschten (man vergleiche die Basen auf dem Forum von Pompeji usw.), und beseitigen auch einige
a sehr entstellte Baulichkeiten: Das *Denkmal* des augusteischen Krieges gegen die Alpenvölker zu *Turbia* bei Monako (jetzt bloß ein vierseitiger turmartiger Mauerkern); die
b *Trofei di Mario*, d. h. die einst plastisch geschmückte dreiteilige Fronte eines Wasserkastells der Aqua Julia in Rom (unweit hinter S. Maria maggiore), u. dgl. m. Von den
c *Säulen des Trajan und des Marc Aurel* wird bei Anlaß der Skulptur weiter die Rede sein; hier sind sie zu erwähnen als sehr unglückliche Versuche, einer ungeheuern Masse bildlicher Darstellungen einen möglichst kompendiösen Träger oder Raum zu verschaffen. Die Säule mußte hierzu ihrer Bestimmung, welche das Tragen eines Gebälkes ist, entfremdet und mit spiralförmigen, also fast wagrechten Linien umgeben werden, die ihrem innern Sinn geradezu widersprechen; die so angebrachten Skulpturen aber genießt auch das schärfste Auge nicht mehr. Doch muß man

anerkennen, daß wenigstens das Kapitell sehr angemessen als bloßer verzierter Säulenabschluß, als Echinus mit Eierstab, nicht als Überleitung der Tragekraft gebildet ist (Die zwischen beiden Denkmälern zeitlich in der Mitte liegende Säule des Antoninus Pius bestand aus einem glatten Granitschaft, auf einem Marmorpiedestal mit Skulpturen, welches letztere allein noch erhalten ist. Die *Säule* a
des Phocas auf dem Forum wurde von einem Gebäude des 2. Jahrhunderts geraubt, um im 7. Jahrhundert als Ehrendenkmal zu dienen; die Columna rostrata des Duilius aber, b
in der untern Halle des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol, wurde im 16. Jahrhundert der alten Inschrift zuliebe aus der Phantasie hinzugeschaffen.)

Auch von den *Obelisken* muß hier die Rede sein, obschon sie im alten Rom nicht zu abgesonderten Denkmälern dienten, wofür sie sich auch sehr wenig eignen, sondern vielmehr zum bedeutungsvollen Schmuck von Gebäuden. Sie hielten Wache am Eingange des Mausoleums des Augustus; sie standen auf der Mitte der Mauer (Spina), welche die Zirken der Länge nach teilte; einer warf auch, gewiß von angemessenem baulichem Schmuck umgeben, als Sonnenzeiger seinen Schatten auf das Marsfeld. Wahrscheinlich gaben ihnen schon die Römer senkrechte Piedestale zur Unterlage, während ihre höchste formale Wirkung im alten Ägypten gewiß darauf beruhte, daß sie erstens ganz aus einem Steine bestanden und zweitens mit ihren schiefen Seitenflächen bis auf die Erde reichten. Das Wesentliche aber war, in Rom wie im alten Ägypten, die Aufstellung im Zusammenhang mit einem monumentalen Bau. Neuere wundern sich bisweilen mit Unrecht, wenn ein aus Hunderten von Steinen zusammengesetzter Obelisk, einsam in die Mitte eines großen viereckigen Platzes einer modernen Hauptstadt hingestellt, trotz aller Höhe und trotz allen Ornamenten nur als reinster Ausdruck der langen Weile wirkt[1].

[1] Bei diesem Anlaß darf man fragen: wer hat die Obelisken umgestürzt und bloß den von S. Peter auf seiner Spina (in der Nähe der jetzigen Stelle) stehen lassen? Erdbeben oder Fanatiker waren es nicht, denn diese hätten auch gar vieles andere umstürzen müssen, das noch aufrecht steht. Ich rate unmaßgeblich auf mächtige Schatzgräber in den dunkelsten Zeiten des Mittelalters (etwa im 10. Jahrhundert) und erinnere an die fast durchweg arg zerstörten und deshalb abgesägten untersten Teile, wo man den Obelisken mit Feuer

Weit die wichtigsten Kaiserdenkmäler, mit Ausnahme jener beiden Spiralsäulen, sind die *Triumphbogen*, eine echt italische, und zwar etruskische Form des Prachtbaues, welche uns zugleich den Sinn römischer Dekoration deutlicher offenbart als die meisten sonstigen Überreste. — Das einfache oder dreifache Tor erhielt eine Bekleidung architektonischer und plastischer Art, die allerdings nicht aus dem Innern kommt, sondern wie eine glänzende Hülle herumliegt, in dieser Gestalt aber die Kunst doch immer beherrschen wird.

Die Provinzen enthalten fast lauter einfachere Bauten dieser Art, welche zugleich der Zeit nach zu den frühesten
a gehören. So die Bogen des Augustus in *Aosta*, *Susa*, *Fano* und *Rimini*, mit zwei korinthischen Säulen oder Halbsäulen und einem Gesimse nebst Giebel oder flachem Aufsatz (Attika). Sehr edel, schlank und einfach der mar-
b morne *Bogen Trajans* am Hafen von *Ancona*, einzelner (bronzener?) Zieraten beraubt, ohne Zweifel auch der Bildwerke, mit welchen man sich das Dach jedes Triumphbogens bekrönt denken muß.
c In Rom beginnt die Reihe (abgesehen von dem sehr entstellten und wahrscheinlich späten *Drususbogen*) mit dem
d berühmten Denkmal des *Titus*, welches unter Pius VII. bescheiden und zweckmäßig restauriert wurde. An dem echten mittlern Stück sind, in richtiger Würdigung der Kleinheit des Ganzen, bloße Halbsäulen (von Composita-Ordnung) angebracht, welche unten keines besondern Piedestals, sondern nur des durchgehenden Sockels bedurften. Die Einfassung des Bogens selbst, wie gewöhnlich mit der Gliederung eines Architraves, ist hier einfach und edel, der Schlußstein als eine prächtige Konsole gestaltet. Im Innern des Bogens sind die Kassetten von der schönsten Art, ebenso außen das Hauptgesimse mit dem figurenreichen Fries. (Über die Skulpturen dieses und der folgenden Monumente siehe unten.) Die Flächen neben und seitwärts über dem Bogen selbst waren nicht mit Reliefs geschmückt, wie an dem sonst ähnlich angelegten Trajansbogen von Benevent, sondern glatt und mit zwei Fensternischen versehen, wie alte Fragmente beweisen; die Mitte der Attika nimmt die Inschrift ein, die noch jetzt an der

und allen möglichen Instrumenten zugesetzt haben mag. Den von S. Peter schützte dann wahrscheinlich die Nachbarschaft des Heiligtumes oder die mehrmalige Enttäuschung.

Seite gegen das Kolosseum echt erhalten ist. (An der andern Seite war sie einst identisch wiederholt.) Zur Vollendung des Eindruckes gehört unbedingt noch der eherne Wagen des Imperators mit der Viktoria und dem Viergespann oben auf dem Dache.

Den reichern, dreitorigen Typus vertritt zunächst der Bogen a
des *Septimius Severus*. Hier haben wir zwar nicht das älteste Beispiel, aber zufällig den ersten Anlaß zur nähern Erwähnung für eine den Römern eigene Bauform, die vortretenden Säulen auf Piedestalen, welchen oben ein ebenfalls vortretendes (vorgekröpftes) Gebälkstück entspricht; auf diesem letztern fand sich die wirkungsreichste Stelle für ein dekoratives Standbild. Der überaus reiche und prächtige Effekt solcher Säulen, wenn man sich eine ganze Reihe derselben an einer Mauer fortlaufend denkt, läßt es wohl vergessen, daß der Zierat ein rein willkürlicher ist und mit dem innern Organismus des Gebäudes nichts zu schaffen hat; es ist die dem Auge angenehmste Belebung der Wand mit schönen, reichschattigen Einzelformen, die sich ersinnen läßt. Sie entstand, wie oben (Seite 24) bemerkt, sobald weite Intervalle mit Säulen dekoriert werden mußten. Die vortretende Säule selbst erhielt hinter sich, bisweilen auch zu beiden Seiten, einen oder drei analog gebildete Pilaster zur Begleitung, welche die Wand angenehm unterbrechen. — Am Severusbogen sind allerdings die Details mit ermüdendem Reichtum und schon etwas lahm gebildet; auch stört die Inschrift, welche prahlerisch die ganze Breite der Attika einnimmt. Ehemals mochten die Statuen gefangener Partherkönige auf den Gesimsen der vier vortretenden Säulen die Eintönigkeit einigermaßen aufheben.

Das Ehrentor, welches die *Goldschmiede* in Rom demselben
Kaiser und seinem Hause errichteten, ist ein Beleg dafür, b
wie unbedenklich und beliebig die Baukunst zu Anfang des 3. Jahrhunderts mit ihren Formen wenigstens im kleinen umging, indem sie dieselben mit Zieraten aller Art anfüllte. Die Renaissance berief sich in der Folge auf dergleichen.

— Der *Bogen des Gallienus* ist im Gegensatze hierzu fast c
nüchtern einfach, kommt aber als Bau eines Privatmannes hier kaum in Betracht.

Es folgt der Bogen *Konstantins d. Gr.*, bekanntlich plastisch d
ausgestattet mit dem Raub von einem bei diesem Anlaß zerstörten Bogen Trajans, der vielleicht, doch gewiß nicht

durchgängig, auch als bauliches Vorbild diente und wohl auch manche einzelne Baustücke hergab. Wenigstens kontrastiert z. B. die Roheit des Obergesimses der Piedestale, das derbe Sichvorschieben des Architravs u. dgl. stark mit andern, viel bessern Details, z. B. mit den hier noch korinthischen Kapitellen. Über den vortretenden Gesimsen derselben finden sich noch die Statuen an ihrem ursprünglichen Platze, unseres Wissens das einzige erhaltene Beispiel. Es wäre interessant, zu ermitteln, ob die runden Reliefs am untergegangenen Trajansbogen dieselbe Stelle einnahmen wie hier. — Im Mitteltor an den Pfosten bemerkt man Nietlöcher für bronzene Trophäen.

a Der rätselhafte *Janusbogen,* als ein Obdach für die Kaufleute des damaligen Forum boarium betrachtet, gibt sich seiner mächtigen Konstruktion zufolge eher als das Erdgeschoß eines Turmes kund, welcher aus irgendeinem wichtigen Grunde gerade hier stehen und doch den Verkehr nicht stören sollte. Seine äußere Bekleidung mit Reihen teils tiefer teils flacher Nischen mit halbrundem Abschluß ist eine kindisch müßige, die Formation aller Gesimse eine ganz lahme und leblose, für welche auch die späteste Kaiserzeit kaum schlecht genug ist. Um die fehlende Bekleidung mit vortretenden Säulchen und Giebelchen möchte es kaum schade sein.

Die *Tore* der Römer, sämtlich rundbogig, sind hier nur insoweit zu erwähnen, als sich in ihnen eine entschiedene künstlerische Absicht ausdrückt; das gewöhnliche Tor, als Glied der Stadtmauer, gehört in das Gebiet der Altertumskunde. Doch muß schon hier bemerkt werden, daß, wo es irgend anging, ein Doppeltor für die Kommenden und für die Gehenden errichtet wurde.

Sehr altertümlich, obschon erst aus der Zeit des Augustus,
b ist die Dekoration der *Porta Augusta* in *Perugia,* ionische
c Pilaster an der Attika und Schilde dazwischen. Die *Porta Marzia,* deren Bogen man in die Mauer des Kastells derselben Stadt eingelassen sieht, könnte trotz ihres kindlichen und deshalb für altetruskisch geltenden Aussehens gar wohl ein Bau der spätesten Kaiserzeit sein.

Von den Toren *Roms* haben nur sehr wenige, und diese nur den über sie gehenden Wasserleitungen zuliebe den Umbauten des fünften und der folgenden Jahrhunderte entgehen können. Von höherm monumentalem Werte ist
d bloß die *Porta maggiore,* ein (noch jetzt hohes) Doppeltor

mit drei Fensternischen nebst Giebeln und Halbsäulen innen und außen[1]; der Oberbau besteht aus den Wänden der Aquädukte mit den Inschriften.

Die antiken Tore von *Spoleto* sind einfache Bogen, die- a
jenigen von *Spello* nicht viel mehr. Ein Doppeltor, mit b
einer von reichverzierten Fenstern und Nischen durchbrochenen Obermauer, die *Porta de' Borsari in Verona*, aus c
der Zeit des Gallienus, ist sowohl in der Anlage als in der Dekoration ein Hauptzeugnis für die spielende Ausartung, welche sich im 3. Jahrhundert der Baukunst bemächtigt hatte. Der *Arco de' Leoni*, die erhaltene Hälfte eines Doppel- d
tores, ebenfalls aus gesunkener Zeit, ist doch nicht ganz in dem kleinlichen Geist der Porta de' Borsari erfunden; die obere Nische, für deren Einfassung hier die reichste Form, die spiralförmig kannelierte Säule, aufgespart ist, konnte mit einer plastischen Gruppe versehen eine ganz gute abschließende Wirkung machen. — Ein drittes veronesisches Denkmal, der *Arco de' Gavi*, in der Nähe des Castel vec- e
chio, wurde 1805 zerstört. Nachbildungen desselben erkennt man in verschiedenen Altären der Renaissancezeit,

[1] Diese Säulenstellungen neben und zwischen den Toren sind wohl nicht aus der Zeit des Claudius, sondern aus dem 3. Jahrhundert, wie die Kapitelle und Profile beweisen; — sie sind ferner nicht geflissentlich teilweise roh gelassen, sondern unvollendet; wären sie aus dem 1. Jahrhundert, so hätte man auch Zeit und Kraft gefunden, sie auszumeißeln; wären sie absichtlich so gelassen, so wäre dies konsequenter und nicht so ungleich und prinzipios geschehen. Die Architekten des 16. und 17. Jahrhunderts, welche mit Berufung auf dieses Denkmal ihre sog. Rustikasäulen schufen, haben sich doch wohl gehütet, die Säulen der Porta maggiore so nachzuahmen, wie sie wirklich sind.

Ebenso wird man sich beim Amphitheater von Verona leicht über- *
zeugen können, daß die rohen Teile an dem vorhandenen Bruchstück der äußeren Schale eben nur einstweilen roh gelassen worden waren. Die Steinschichten sind schon zu ungleich, um mit ihren rohen Flächen absichtlich als echte Rustika zu wirken; denn diese verlangt die Gleichmäßigkeit schon als Vorbedingung der Festigkeit, welche symbolisch ausgedrückt werden soll. Gleichwohl mußten hier die unfertigen Pilaster mit fertigen Kapitellen als Vorbild der Rustikapilaster dienen, wie die Säulen an Porta maggiore als Vorbild der Rustikasäulen.

Es soll damit nicht geleugnet werden, daß für ungegliederte Flächen auch die Römer bisweilen absichtlich die Quader in rohgemeißeltem Zustande lassen mochten, und daß ihnen die spezielle Wirkung, die dabei zum Vorschein kam, nicht ganz entging.

welche dieses Gebäude sehr schätzte; dahin gehört z. B. der
a Altar der Alighieri im rechten Querschiff von S. Fermo, von einem Abkömmling Dantes, welcher selbst Baumeister
b war; und der vierte Altar rechts in S. Anastasia.

Das Bild des römischen Torbaues in seiner imposantesten Gestalt vervollständigt sich erst aus einer sehr späten Nachahmung, etwa des 6. Jahrhunderts, nämlich der *Porta*
c *Nigra zu Trier.* Nur hier sieht man, welcher Ausbildung der Doppeldurchgang, zum breiten Bau mit zwei durchsichtigen Obergeschossen vertieft und mit zwei halbrunden Vorbauten nach außen bereichert, fähig war. Auch sonst enthält das alte Gallien stattlichere Tore als das römische Italien.

Die einfachsten *Nutzbauten* nehmen unter römischen Händen wenn nicht einen künstlerischen, doch immer einen monumentalen Charakter an. Das Prinzip, von allem Anfang an so tüchtig und solid als möglich zu bauen, deutet auf einen Gedanken ewiger Dauer hin, dessen sich unsere Zeit bei ihren kolossalsten Nutzbauten nicht rühmen kann, weil sie in der Tat nur „bis auf weiteres", mit Vorbehalt möglicher neuer Erfindungen und der betreffenden Veränderungen baut. Ihre Gebäude geben auch nur selten das echte Gefühl des Überflusses der Mittel, schon weil sie Werke der Spekulation und der Soumission sind. Nach diesem Maßstab hört man bisweilen von Fremden in Rom z. B. die ungeheuern *Aquädukte* beurteilen, welche die Campagna durchziehen. Wozu von vornherein so viel Wasser nach Rom? und wenn es sein mußte, warum nicht denselben Zweck mit einem Dritteil dieses Aufwandes erreichen? Es wäre noch immer ein gutes Geschäft gewesen. — Hierauf läßt sich schlechterdings nichts anderes erwidern, als daß die Weltgeschichte einmal ein solches Volk hat haben wollen, das allem, was es tat, den Stempel des Ewigen aufzudrücken versuchte, so wie sie jetzt den Völkern wieder andere Aufgaben vorlegt. — Übrigens war im alten Rom mit seinen 19 Wasserleitungen in der Tat viel Wasser „verschwendet", d. h. zur herrlichsten Zier der ganzen Stadt in unzählige Fontänen verteilt[1]; ein anderes Riesenquantum speiste die Thermen — ebenfalls ein Luxus, da die modernen Völker das Baden im ganzen für über-

* [1] Von welchen nur noch die sog. Meta sudans beim Kolosseum kenntlich ist.

flüssig erklärt haben. Nur in betreff des Trinkwassers fängt man doch an, die Römer von Herzen zu beneiden. Wie soll man es nennen, wenn eine Hauptstadt von zwei Millionen Seelen wie London, die über die Schätze einer Welt verfügt, meist aus demselben Fluß ihr Getränk beziehen muß, unter welchem sie Straßen und Eisenbahnen hindurchzuführen die Mittel hat? Zur römischen Zeit war jede Provinzialstadt besser daran, und noch das jetzige Rom mit seinen bloß drei Aquädukten ist an Zierwasser ohne Vergleich die erste Stadt der Welt und steht in Beziehung auf das Trinkwasser wenigstens keiner andern nach. *Stadtmauern, Straßen* und *Brücken* der Römer sind, wenn auch schlicht in der Form, doch durch denselben Typus der Unvergänglichkeit ausgezeichnet. Es muß eines furchtbaren, tausendjährigen Zerstörungssinnes bedurft haben, um auch diese Bauten auf die Reste herunterzubringen, welche wir jetzt vor uns sehen. (Unter den Brücken am merkwürdigsten die gewaltigen Reste zu *Narni*; an den- a
jenigen in *Rom* trägt auch das erhaltene Antike eine moderne Bekleidung.) Von den öffentlichen Bauten der Römer überhaupt stände gewiß noch weit das meiste aufrecht, wenn bloß die Elemente und nicht die Menschenhand darüber ergangen wäre. Gebäude, welche das Glück hatten, beizeiten vergessen zu werden, wie z. B. manche in Arabien und Syrien, sind deshalb ohne Vergleich besser erhalten.

Die *Bauten des öffentlichen Verkehrs* sind leider in betreff ihrer Kunstform mehr ein Gegenstand der Altertumsforschung als des künstlerischen Genusses; so gering stellen sich die Reste dar, mit welchen wir es hier ausschließlich zu tun haben.

Im höchsten Grade ist dies zu beklagen bei dem *Porticus* b
der Octavia, Schwester des Augustus, am Ghetto zu Rom. Hier, wenn irgendwo, muß der bewußte Unterschied der Behandlung zwischen Tempelhallen und Hallen für den täglichen Verkehr schön und ernst durchgeführt gewesen sein. Beim gegenwärtigen Zustand des einzig übrigen Bruchstückes, wo man schon durch einen antiken Umbau irre gemacht wird, gewährt wenigstens der Kontrast des Alten mit seiner Umgebung noch einen malerischen Genuß.

Von dem *Forum romanum*, wie es zur Zeit der Republik war, als Platz mit Hallen und Buden, gibt das *Forum von* c
Pompeji einen wenn auch entfernten Begriff. Was in *Herculanum* das Forum heißt, möchte doch wohl für die be-

deutende Stadt als Hauptplatz nicht genügt haben und ist wohl eher als Halle zu einem besondern Zweck zu betrachten. Von den *Kaiser-Fora*, d. h. den Gerichts- und Geschäftshallen, welche die Kaiser in der nächsten Umgebung des Forum romanum anlegten, ist in Resten und Nachrichten gerade so viel erhalten, daß die Phantasie sich ein ungefähres Bild davon entwerfen kann. Es waren große mit Hallen umzogene Plätze, welche Tempel, Basiliken und wahrscheinlich auch eine Anzahl anderer Lokale enthielten, nebst einem gewiß reichen Schmuck von Statuen, Springbrunnen u. dgl., ohne welche keine Anlage aus dieser Zeit denkbar ist. Von freiem Oberbau sind mit Ausa nahme der riesigen Umfangsmauer am Forum Augusti nur b die sog. *Colonnacce* zu erwähnen, zwei vortretende Säulen nebst vortretendem Gebälk und Attika, wahrscheinlich von der Eingangshalle des Forum Nervae; alles von prächtig überreicher Formation, namentlich das untere Kranzgesimse, dessen Motiv schon undeutlich wirkt, wie alle vegetabilischen Zieraten, die sich von der einfachen Palmette und dem Akanthus zu weit entfernen. An den vortretenden Stücken der Attika sind Nietlöcher, wahrscheinlich für eherne Ornamente, zu bemerken. Wären die untern Enden der Säulen nicht samt den Piedestalen in der Erde versteckt, so würde dieses Beispiel vortretender Säulen das bedeutendste unter den in Italien vorhandenen sein.

Von den einzelnen Gebäuden innerhalb der Fora wurde der Tempel des rächenden Mars schon beschrieben. Von c den *Basiliken* ist nur eine, allerdings die wichtigste, zum Teil aufgedeckt: die *Basilica Ulpia,* welche das Hauptgebäude des einst überaus prachtvollen Forum Trajani ausmachte. Sie war ein fünfschiffiger Bau, mit unbedecktem Mittelschiff; die jetzt, zum Teil auf den ursprünglichen Basen, aufgestellten Granitsäulen gehörten wahrscheinlich nur einem geringern Gebäude dieses Forums an, während die Basilika auf kostbaren Marmorsäulen ruhte. Die beiden Enden des Baues, jetzt unter den Straßen vergraben, hatten ebenfalls jedes seine Säulenreihe; am hintern Ende folgte auf dieselbe das Tribunal, hier eine große, halbrunde, prachtvoll geschmückte Nische. Die Trojansäule, welche so wenig als die Obelisken allein stehen sollte, war mit in diese Riesenkomposition aufgenommen und von drei Seiten, nämlich von der Nordwand der Basilika und von zwei Anbauten derselben (die man für Bibliotheken er-

klärt), wie in einem Hofe eingeschlossen. Ob der Bau ein Obergeschoß hatte und welcher Art, bleibt wie so manches andere ein Problem.

Diese Basilikenform war es nun bekanntlich, welche die Christen für ihre Gotteshäuser adoptierten, da die heidnischen Tempel mit ihrem verhältnismäßig so kleinen Innern für die Aufnahme von ganzen Gemeinden nicht genügt haben würden. Das Mittelschiff, welches hier noch den Charakter eines mit Hallen umgebenen Hofes hat, scheint an andern Basiliken öfter bedeckt gewesen zu sein; die Christen gaben ihm ebenfalls sein Dach und erhoben die Perspektive gegen den Altar hin zur wichtigsten Rücksicht.

Von den Basiliken der guten römischen Zeit außerhalb der Hauptstadt ist die zu *Herculanum* nach der Ausgrabung a wieder zugeschüttet worden, dagegen die zu *Pompeji* noch b soweit erhalten, daß sie einen lebendigen künstlerischen Eindruck gibt. Sie war dreischiffig, unten von ionischer Bastardordnung, die obere Halle korinthisch, wie man aus den vorhandenen Fragmenten sieht. Das Mittelschiff war unbedeckt (die Regenrinnen am Boden sind noch sichtbar) und von der Halle auch vorn und hinten umgeben; das Tribunal ganz hinten bildete einen erhöhten Bau mit besonderer kleiner korinthischer Säulenhalle. Die perspektivische innere Ansicht muß eigentümlich reizend gewesen sein. Sehr interessant ist die Zusammensetzung der untern ionischen Säule aus konzentrischen Backsteinblättern, welche nach außen schon eine fertige Kannelierung darstellten, die nur noch des Stukkoüberzuges harrte. Die Halbsäulen an der Wand und das Zusammentreffen von Halbsäulen in den Ecken[1] sind gleichsam Vorahnungen von Motiven, welche in der christlichen Architektur auf das bedeutungsvollste ausgebildet werden sollten. (Das gegenüberliegende sog. *Chalcidicum* und das *Pantheon* sind c ihrer Bestimmung nach so zweifelhaft, daß wir sie hier bloß nennen, um sie bei den öffentlichen Gebäuden nicht gänzlich zu übergehen; von dem Chalcidicum stammt die prachtvolle Türeinfassung mit dem von Tieren belebten Rankenwerk her, welche jetzt im Museum von Neapel den d Eingang zur Halle des Jupiter bildet.)

Die Bestimmung der Basiliken, als Börse, Stelldichein und Gerichtshalle, war jedoch durchaus nicht an diejenige

[1] Dies u. a. auch am Herkulestempel zu Brescia.

Form gebunden, welche in Rom und anderwärts die besonders übliche sein mochte. Wir erfahren in der Tat, daß auch ganz abweichende Formen versucht wurden, je nach den Mitteln und dem Sinn des Baumeisters. Einen solchen
a Versuch erkennt man in dem sog. *Friedenstempel* zu Rom, welcher eine von Maxentius (306—312) errichtete Basilika ist. Sie hat nur die dreischiffige Einteilung und die (jetzt nicht mehr sichtbare) hintere Nische[1] mit der sonst üblichen Anordnung gemein, sonst aber ist es ein Gewölbebau, dessen weite Spannungen den lebhaftesten Verkehr einer großen Menschenmenge gestatteten, und zwar, des gewölbten Mittelschiffes wegen, bei jeder Witterung. Das hochbedeutende Wölbungssystem — drei Kreuzgewölbe der Länge nach in der Mitte und drei niedrigere Tonnengewölbe auf jeder Seite — war schon früher im Thermenbau ausgebildet worden; gegenwärtig fehlt, auch an dem geretteten Teil, die Bekleidung, nämlich vortretende korinthische Säulen an jedem Hauptpfeiler. (Die eine noch vor-
b handene stellte Paul V. bei S. Maria maggiore auf.) Sie trugen das Gewölbe nur scheinbar, nicht wirklich, und deshalb vermißt sie auch das Auge nicht, so wenig als die (vermutliche) Säulenstellung längs der untern Wände der drei Seitengewölbe, allein sie gewährten einst im ganzen einen gewiß prachtvollen Anblick. An und für sich war die ehemalige Marmorbekleidung, nach den Fragmenten zu urteilen, allerdings von geringer und lahmer Bildung; die Dekoration der Nische mit kleinen Wandnischen, die mit Säulchen eingefaßt waren, muß etwas fast Kindisches gehabt haben. Die Konsolen, welche diese Säulchen trugen, sind noch erhalten. — Die Kassetten der drei Seitengewölbe sind achteckig mit kleinen, schrägen Zwischenquadraten, die der neuern Nische sechseckig mit kleinen Zwischenrauten, die des Hauptschiffes hatten, nach einem Fragment zu schließen, verschieden geformte Felder — alle aber zeigen, daß die Kassette ihre Eigenschaft, als Abschnitt eines Deckenraumes, mit der einfachen quadratischen Form zugleich abgelegt hatte und nur noch als Zierat wirken wollte. Das Licht kam durch die Fensterreihen der Seitenschiffe, hauptsächlich aber, wie in den

[1] Ihre Grundmauern sind in den Gebäuden auf der Seite gegen das Kapitol hin noch vorhanden. Die jetzige Nische, am rechten Nebenschiff, ist ein etwas späterer Zusatz.

Diokletiansthermen, durch die großen, halbrunden Fenster oben im Mittelschiffe. Von der Vorhalle (gegen das Kolosseum zu) sind nur die Ziegelpfeiler erhalten.

Vielleicht gehören noch manche jetzt anders benannte Mauerreste im alten Italien zu Basiliken. Eine leicht kenntliche Durchschnittsform ist bei dieser Gattung von Gebäuden so wenig zu verlangen als bei unsern jetzigen Börsen und Gerichtslokalen.

Von den *Gebäuden des öffentlichen Vergnügens* müssen zuerst die für *Schauspiele* bestimmten erwähnt werden, als eigentümlichste Produktionen des römischen Außenbaues, welcher ja bei den Tempeln von griechischen Mustern abhing. — Der Zweck und die Einrichtung der Theater, Amphitheater und Zirken (sowie der gänzlich untergegangenen Naumachien und Stadien) wird hier als bekannt oder der Altertumskunde angehörig übergangen; wir haben es bloß mit der künstlerischen Form zu tun.

Diese bestand an der Außenseite der Theater und Amphitheater, vielleicht auch der Zirken, aus einer Bekleidung der runden oder elliptischen Wandfläche zwischen den Bogen der verschiedenen Stockwerke mit *Halbsäulen und Gebälken der verschiedenen griechischen Ordnungen:* der dorisch-toskanischen, der ionischen und der korinthischen, auf welche im einzelnen Fall (am Kolosseum) noch eine obere Wand ohne Maueröffnungen mit Pilastern von Composita-Ordnung folgt. Die Griechen hatten ihre Theater in Talenden hineingelehnt oder aus dem Fels gehauen; die Römer erst bauten die ihrigen frei vom Boden auf und mußten sie von außen dekorieren.

Das Motiv, welches sie zugrunde legten, war ein sehr verständiges. Es fiel ihnen nicht ein, einer großen Menschenmasse zuzumuten, daß sie sich durch zwei, drei Türen mit einer Breite von zwanzig Fuß im ganzen geduldig entferne, wenn das Schauspiel zu Ende war, oder daß sie gar, wenn Tumult entstand, nicht zu drängen anfange. Sie kannten das Volk und verwandelten deshalb das ganze Innere ihrer Schaugebäude in lauter steinerne Treppen und Gänge und die ganze untere Mauer in lauter gewölbte Pforten. Letzteres zog dann eine ähnliche Formation der obern Stockwerke nach sich, wo strenggenommen bloße Fensteröffnungen genügt hätten. Mit der Türform aber stieg auch die Halbsäulenbekleidung nebst Gebälken und Attiken von Stockwerk zu Stockwerk und faßte die Bogen mit ihren

hier nur einfachen, aber durch die hundertmalige Wiederholung höchst imposanten Formen ein. — Die moderne Baukunst ist hier hauptsächlich in die Schule gegangen und hat für die monumentale Bekleidung wie für die Verhältnisse ihrer Stockwerke sich immer von neuem an diese Vorbilder gewandt. Der Hof des Palazzo Farnese ist fast genau den Formen des Marcellus-Theaters nachgebildet; aus unzähligen Kirchenfassaden und Palästen tönt ein versteckter Nachklang vom Kolosseum.

Das durchgängig stark und meist völlig zerstörte Innere läßt unter anderm hauptsächlich in Beziehung auf die Säulenhalle, welche oben ringsherumging, der Phantasie freien Spielraum. An den Zirken möchte dieselbe besonders umständlich und prachtvoll gewesen sein.

Die *Theater* sind den griechischen im wesentlichen nachgebildet, nur daß die Orchestra, d. h. der jetzt halbrunde mittlere Platz, nicht mehr den Bewegungen des Chores diente, sondern zu einer Art von Parterre eingerichtet
a wurde. In Rom ist von dem *Theater des Pompejus* nur noch die Richtung des Halbrunds in den Gassen rechts neben S. Andrea della Valle kenntlich; dabei ersieht man aus dem marmornen Stadtplan des 3. Jahrhunderts, dessen Reste an der Treppe des Museo capitolino eingemauert sind, daß die Scena auf das reichste mit Säulenstellungen geschmückt war, und aus anderweitigen Nachrichten, daß oben auf dem Umgang des Theaters ein Venustempel
b stand. — Von dem *Marcellus-Theater* ist dagegen noch ein herrlicher Rest des Außenbaues vorhanden, nämlich ein Teil der dorisch-toskanischen Ordnung, welche hier in Säule und Gebälk dem echten Dorischen noch nahesteht, und ein Teil der ionischen, ebenfalls noch von verhältnismäßig reiner Bildung. — Im übrigen Italien hat fast jede alte Stadt irgendeinen Theaterrest aufzuweisen, allein meist in formloser Gestalt. Das kleine artige Theater von
c *Tusculum* (über Frascati) hat noch sein ziemlich wohl-
d erhaltenes Inneres, während in *Pompeji* vom Theater und
e von dem danebenliegenden Odeon (d. h. einem bedeckten Wintertheater?) fast alles Steinwerk, sowohl die Sitzplätze als die Säulen usw. der Scena geraubt worden sind. Das
f Theater von *Herculanum* wird man in der Korknachbildung (im Museum von Neapel) besser würdigen als an Ort und Stelle, wo es gar keine Übersicht gewährt. Dasjenige
g von *Fiesole* (Fäsulä) ist mehr durch seine Lage als durch

die (nach kurzer Aufdeckung wieder fast gänzlich zugeschütteten) Überreste des Besuches würdig. Bedeutende Reste in *Parma, Verona* usw. a

Von den *Amphitheatern,* einer rein römischen Schöpfung, für die Kämpfe von Gladiatoren und Tieren, besitzt Rom in seinem *Kolosseum* weit das mächtigste Beispiel. Die b Reisehandbücher geben jede wünschenswerte Notiz, und der Eindruck der einen Außenseite ist, wenn man sich in die Bogen der obern Stockwerke Statuen hineindenkt und zwischen den Pilastern der obersten Wand eherne Reliefschilde befestigt, ein so vollständiger, daß wir kurz sein können. Die ganze Detailbildung ist, der riesenhaften Masse wegen, mit Recht höchst einfach; die unterste Ordnung hat z. B. keine Triglyphen mehr, die hier doch nur kleinlich wirken würden. Die Konsolen der obersten Wand, den Öffnungen im Kranzgesimse entsprechend, dienten wahrscheinlich den Mastbäumen zur Stütze, an welchen das riesige Velarium oder Schattentuch befestigt war. Die Löcher im ganzen Außenbau entstanden wohl, als man im Mittelalter die ehernen Klammern raubte, welche die Steine verbanden. An den Bogen im Innern der Gänge fällt oft eine ganz krumme und schiefe Linie auf; wahrscheinlich wurden die betreffenden Teile aus rohen Blöcken erbaut und dann, weil sie unsichtbar bleiben sollten, nur nachlässig glatt gesägt. — Von den Stufen, Mauern und fraglichen Oberhallen des Innern ist bekanntlich nichts mehr vorhanden, und die Einrichtung der Arena zu plötzlicher Überschwemmung, auch wohl zum plötzlichen Erscheinen von Tieren und Menschen, nicht mehr sichtbar da man das Ausgegrabene der schlechten Luft halber wieder zuschütten mußte.

Von den übrigen Amphitheatern Roms ist nur noch das c sog. *Amphitheatrum castrense* kenntlich, und zwar in einem Teil der untern und auch der obern Ordnung, von trefflichem Ziegelbau. (Für Architekten von bedeutendem Wert; vor Porta S. Giovanni links hinauf, bei Santa Croce.)

Außerhalb Roms wird dem Amphitheater von *Alt-Capua* d wegen eines nur kleinen, aber schönen Restes der zwei untern Ordnungen und wegen einzelner noch besonders deutlich sichtbarer Einrichtungen um die Arena die erste Stelle zuerkannt. Das Amphitheater von *Verona* hat den e Effekt der vollkommen erhaltenen oder hergestellten Sitzreihen vor allen Gebäuden dieser Art voraus; allein von

seiner äußern Schale ist nur ein sehr kleiner Teil vorhanden (und vielleicht nie mehr vorhanden gewesen), der gerade hinreicht, um die Lust nach dem zerstörten oder nie vollendeten Ganzen zu wecken (vgl. S. 36, Anm.). —
a Das Amphitheater von *Pompeji* kann seiner Kleinheit und architektonischen Bescheidenheit wegen neben diesen un-
b geheuern Massen nicht aufkommen. — In *Lucca* noch bedeutende Reste eines Amphitheaters und eines Theaters.
c — In *Padua* bloß der Umriß eines Amphitheaters, bei
d S. Maria dell' Arena. — In *Pozzuoli*: sehr umfangreiche,
e aber formlose Trümmer. — In *S. Germano* (unterhalb Monte Cassino) ein kreisrundes Amphitheater, das einzige dieser Art, indem sonst die elliptische Form über das Aufstellen zweier Parteien in der Arena den Vorzug haben mußte. — Vereinzelte Überbleibsel finden sich überall, wo es Römer gab.

Die *Zirken* endlich sind mit einziger Ausnahme desjenigen
f des *Caracalla* (richtiger: Maxentius) von der Erde verschwunden, so daß man ihre Form höchstens aus dem Zug der Straßen und Gartenmauern um sie herum (wie beim
g Circus maximus in Rom) oder aus der Gestalt eines Platzes,
h der ihrem Umfang entspricht (wie beim *Stadium Domitians*, der jetzigen Piazza Navona) oder auch nur aus Erdwellen erkennt. Selbst an dem oben als erhalten genannten Zirkus (vor Porta S. Sebastiano) ist alles bauliche Detail mit der Steinbekleidung des Hallenbaues ringsum und der Langmauer (spina) in der Mitte dahingegangen, so daß wir uns dabei nicht aufhalten dürfen. — Das gänzliche Verschwinden des Circus maximus gehört übrigens auch zu den Rätseln des römischen Mittelalters. Denn das Gebäude faßte auf seinen Sitzreihen fast das Doppelte von der Menschenzahl, die man für das Kolosseum berechnet, nämlich nach der geringern Angabe 150 000 Menschen; es muß also nicht bloß die halbe Viertelstunde Länge, von der man sich noch jetzt überzeugen kann, sondern auch eine bedeutende Tiefe und Höhe gehabt haben, wenn für alle Zuschauer gesorgt sein sollte. Man fragt wiederum vergebens: wo geriet diese Masse von Baumaterial hin?

Wie die Gebäude für Schauspiele den römischen Außenbau charakterisieren, so sind die *Thermen* die größte Leistung des römischen Innenbaues.

i Die öffentlichen Bäder von *Pompeji*, mag darin auf Stadtkosten oder gegen Eintrittsgeld gebadet worden sein, zeu-

gen merkwürdig für den Luxus künstlerischer Ausstattung, welchen man selbst in der kleinen Provinzialstadt verlangte; vielleicht sind sie überdies weder die einzigen noch die schönsten, und andere warten noch unter dem Schutt. Die architektonische Behandlung ist hier, wo der Stukko so sehr das Übergewicht über den Stein hat, notwendig eine ziemlich freie; die Gesimse bestehen z. B. aus Hohlkehlen mit Relieffiguren, — allein es geht doch ein inneres Gesetz des Schönen durch. Im Tepidarium, wo viele kleine Behälter, etwa für die Gerätschaften regelmäßiger Besucher, angebracht werden mußten, lieferte die Kunst jenes bewundernswerte Motiv von Nischen mit Atlanten, während wir uns im entsprechenden Fall gewiß mit einer Reihe numerierter Kästchen, höchstens von Mahagoni, begnügen würden. Wie glücklich sind an dem Gewölbe die drei einfachen Farben Weiß, Rot und Blau gehandhabt! Im Kaldarium ist das Gewölbe nebst der Wand kanneliert, damit die zu Wasser gewordenen Dämpfe nicht niedertropfen, sondern der Mauer entlang abfließen sollten.

Doch dieses sind nur eigentliche Bäder, bestimmt für die tägliche Gesundheitspflege. Eine ungleich ausgedehntere Bestimmung hatten die *Kaiserthermen,* welche in Rom und in wichtigen Provinzialstädten zum Vergnügen des Volkes gebaut wurden. Diese enthielten nicht nur die kolossalsten und prachtvollsten Baderäume, sondern auch Lokale für alles, was nur Geist und Körper vergnügen kann: Portiken zum Wandeln, Hallen für Spiele und Leibesübungen, Bibliotheken, Gemäldegalerien, Skulpturen zum Teil von höchstem Werte, auch wohl Wirtschaften verschiedener Art. Von all dieser Herrlichkeit wird man jetzt, mit wenigen Ausnahmen, nur noch die Backsteinmauern finden, welche den innern Kern des Baues ausmachten, diese freilich von so gigantischem Maßstab und in solcher Ausdehnung, auch wohl in so malerisch verwilderter Umgebung, daß in Ermanglung eines künstlerischen Eindruckes ein phantastischer zurückbleibt, den man mit nichts vertauschen noch vergleichen möchte.

Sobald das Auge mit dem römischen Bausinn einigermaßen vertraut ist, wird es auch in dieser scheinbaren Formlosigkeit die Spuren ehemaligen Lebens verfolgen können. Diese zeigen sich hauptsächlich in der reichen Verschiedenartigkeit der Wandflächen, also in der Ausweitung derselben zu gewaltigen Nischen mit Halbkuppeln (welche

noch hier und da Reste ihrer Kassetten aufweisen), und in der Anordnung großer Kuppelräume. Diese sind hier entweder so von dem übrigen Bau eingefaßt, daß sie für das Auge nirgends mit geradlinigen Massen unharmonisch zusammenstoßen, oder sie sind nicht rund, sondern polygon, etwa achteckig gebildet und gewähren dann nicht nur jeden wünschbaren Übergang zu den geradlinigen Formen, sondern auch einen völlig harmonischen Anschluß für die Nischen im Innern. So sind die beiden beim Pantheon hervorgehobenen Unvollkommenheiten (S. 19 u. 20) beseitigt. Daß übrigens diese Abwechslung der Wandflächen ein ganz bewußtes, emsig verfolgtes Prinzip war, beweisen auch die Außenwerke, welche den Thermenhof zu umgeben pflegten; ihr Umfang ergibt Halbkreise, halbe Ellipsen, und auch ihre Binnenräume sind von der verschiedensten Gestalt. — Vollkommen ungewiß bleibt die Gestalt der Thermenfassaden; wir wissen nur so viel, daß das architektonische Gefühl der Römer auf den Fassadenbau überhaupt bei weitem nicht das unverhältnismäßige Gewicht legte, welches ihm die neuere Zeit beimißt. (Eine Ausnahme machen natürlich die Tempel.) An den Caracallathermen soll „eine Säulenhalle" den Haupteingang
a gebildet haben, und an S. Lorenzo in Mailand steht noch eine solche.

Von den zahlreichen Thermenbauten Roms erwähnen wir nur diejenigen, deren Reste einigermaßen kenntlich sind.
b Die *Thermen Agrippas*, hinter dem Pantheon, gehören bei ihrer gänzlichen Zerstückelung und Verdeckung durch die Häuser der nächsten Gassen nicht unter diese Zahl. Von
c den *Thermen* seiner Söhne *Cajus* und *Lucius*, der Enkel Augusts durch die Julia, ist noch das große zehneckige Kuppelgebäude mit dem irrigen Namen eines „Tempels der Minerva medica" erhalten, unweit von Porta maggiore. Welche Funktion dieser Raum in den Thermen hatte, wollen wir nicht erraten; genug daß schon hier, so bald nach Erbauung des Pantheons, die entscheidenden Veränderungen im Kuppelbau als vollendete Tatsache vor uns stehen: die polygone Form zugunsten des Anschlusses der untern Nischen, so daß jedoch in der Kuppel selbst durch den Stukkoüberzug der Anschein der Halbkugelform beibehalten wird; merkwürdig ist auch die Ersetzung des Kuppellichtes durch Fenster über den Nischen. (Die Mitte der Kuppel, welche seit nicht sehr langer Zeit eingestürzt

ist, erscheint in allen frühern Abbildungen als geschlossen.) So war schon um die Zeit von Christi Geburt das fertige Vorbild für die spätern Kuppelkirchen gegeben. — Von der vermutlichen Bekleidung des Innern mit Säulen und durchgehenden Gebälken ist nicht einmal eine Andeutung auf unsere Zeit gekommen. Der jetzt noch hier und da erhaltene Stukko möchte kaum der ursprüngliche sein.

Die *Thermen des Titus und des Trajan,* wunderlich durch- a
einander gebaut, geben in ihren jetzt noch zugänglichen Teilen einen Begriff zwar nicht mehr von der längst ausgeraubten Prachtausstattung, wohl aber von der gewaltigen Höhe der einst wie jetzt dunkeln und auf künstliche Beleuchtung berechneten Gemächer. Der Grundriß ist, soweit man ihn verfolgen kann, der besondern Umstände wegen nicht maßgebend.

Architektonisch die bedeutendsten Thermen sind oder waren diejenigen des *Caracalla.* Vier Hauptmotive waren b
hier, wie es scheint, unvergleichlich grandios durchgeführt: 1. Die großen, etwas oblongen gewölbten Schwimmsäle, auf Pfeilern und Säulen ruhend (?) an beiden Enden, 2. die vordere Halle, der Breite nach von vier Säulenstellungen durchzogen, 3. der mittlere Langraum (Pinakothek) und 4. der hohe runde Ausbau nach hinten, von welchen nur die Ansätze vorhanden sind; — zahlreicher Übergangsräume, Anbauten und Außenwerke nicht zu gedenken. Das Ganze lag so hoch, daß es noch jetzt wie auf einer Terrasse zu stehen scheint. Wie sich das obere Stockwerk zwischen und über den Haupträumen hinzog, ist bei seiner fast gänzlichen Zerstörung schwer zu sagen. Um das Bild des wichtigsten Raumes, der Pinakothek, einigermaßen zum Leben zu erwecken, nehme man den Friedenstempel zu Hilfe, obschon er fast 100 Jahre neuer, demgemäß geringer und nichts weniger als identisch mit dem fraglichen Thermensaal gebildet ist; immerhin hatte er das große Mittelschiff mit Kreuzgewölben und Oberfenstern und die drei mit Tonnengewölben sich anschließenden Nebenräume auf jeder Seite mit demselben gemein. Auch die Säulenbekleidung war wohl eine ähnliche; für die Basilika wie für den Thermensaal nimmt man an, daß noch eine kleinere Säulenordnung mit Gebälke vor den Nebenräumen vorbeiging und sie vom Mittelschiff sonderte. — Die Säulen und die ganze kostbare Bekleidung dieser Thermen überhaupt wurden, zum Teil erst seit dem

16. Jahrhundert, zur Dekoration unzähliger moderner Gebäude verbraucht. — Rätselhaft und doch wahrscheinlich bleibt auch hier die Dunkelheit der beiden großen Schwimmsäle, während die vordere Halle von vorn, die Pinakothek und ohne Zweifel auch der runde Ausbau von oben ihr Tageslicht empfingen.

a Die *Thermen Diokletians* auf dem Viminal waren der Masse nach denjenigen des Caracalla überlegen, lösten aber, wie es scheint, keines jener großen baulichen Probleme mehr, sondern bestanden eher aus Wiederholungen schon früher bekannter Baugedanken, welche hier etwas müde nebeneinander auftreten. So finden sich unter den Außenwerken zwei Rundgebäude mit Kuppel, deren eines als Kirche

b S. Bernardo ziemlich wohlerhalten ist; die Nische der Tür und die des jetzigen Chores schneiden sich wieder mit der runden Hauptform so unangenehm wie am Pantheon, mit welchem dieses Gebäude übrigens auch das Oberlicht gemein hat. (Die Kassetten achteckig, mit schrägen Quadraten dazwischen.)

Besonders charakteristisch für die Zeit des Verfalls ist der Kuppelraum hinter[1] der Pinakothek, welcher von der Höhe und Größe des entsprechenden Stückes im Bau Caracallas weit entfernt, ja zu einem ganz kümmerlichen Anbau eingeschrumpft erscheint. Die Pinakothek selber ist in Gestalt des noch jetzt überaus majestätischen Querschiffes

c von S. Maria degli Angeli erhalten. Hier sind bekanntlich von den gewaltigen vortretenden Säulen noch acht ursprünglich und aus je einem Stück Granit; von den sie begleitenden je zwei Pilastern und dem Gebälk scheinen wenigstens viele Teile alt, und das Kreuzgewölbe, eines der größten in der Welt, ist sogar völlig erhalten, wenn auch mit Einbuße seiner Kassetten. Auch die Oberfenster zeigen noch ihr echtes Halbrund, nur vergipst. Die Nebenräume, welche dieselbe Stelle einnahmen wie diejenigen in der Pinakothek der Caracallathermen und einst ohne Zweifel ebenfalls durch vorgesetzte Kolonnaden vom Hauptraum getrennt waren, sind durch den Umbau Vanvitellis gänzlich abgeschnitten worden, nachdem noch der Umbau Michelangelos sie geschont und zu Kapellen bestimmt hatte.

[1] D. h. für den jetzigen Zugang vorn, so daß dieser runde Raum die Vorhalle von S. Maria degli Angeli bildet. Die jetzt ganz verschwundene Vorderseite lag in der Richtung gegen das prätorianische Lager hin.

Für die Bildung des Details ist, der allgemeinen Gipsüberarbeitung wegen, nicht leicht einzustehen, selbst an den sieben echten marmornen Kapitellen nicht, welche teils korinthisch, teils von Composita-Ordnung sind. Das Bezeichnende bleibt immerhin, daß möglichst viele Glieder des Gebälkes und Gesimses in wuchernde Verzierung umgewandelt sind, und daß die Konsolen und ihre Kassetten bei ihrer kleinen und matten Bildung völlig von dem darüber vorgeschobenen Kranzgesimse verdunkelt werden. Ob an den Flachbogen, welche die beiden Eingänge des Schiffes bedecken, die Dekoration alt ist, können wir nicht entscheiden; in dem jetzigen Chor ist fast alles modern. Die übrigen Räume sind alles Steinschmuckes entblößt und meist sehr ruiniert.

(Was als *„Thermen Constantins"* im Garten des Palazzo a
Colonna gezeigt wird, sind Reste eines gewaltig hohen Gebäudes von ungewisser Bestimmung. Die echten Thermen Konstantins sind im 17. Jahrhundert beim Bau des Palazzo Rospigliosi untergegangen.)

Diesen Kaiserthermen mochten die *Bäder von Bajä* wenig- b
stens nachgebildet sein, wenn sie auch nicht von Imperatoren erbaut sein sollten. Wir meinen jene kolossalen Reste, welche man jetzt als Tempel des Merkur, der Diana und der Venus benennt und welche offenbar Thermenräume waren. Das gewaltige Achteck des Venustempels mit den noch erhaltenen Teilen der Kuppel erinnert unmittelbar an die sog. Minerva Medica.

Dagegen besaß *Mailand,* in seiner Eigenschaft als spätere Residenz, wirkliche Kaiserthermen aus der Zeit des Maximian, Mitregenten Diokletians. Die Vorhalle derselben erkennt man leicht in den 16 korinthischen Säulen vor S. Lorenzo; allein man ahnt nicht sogleich, daß noch der Haupt- c
raum der Thermen selbst, umgebaut und doch im wesentlichen identisch mit dem Urbau, in Gestalt der *Kirche S. Lorenzo* selbst vorhanden ist. Mindestens zweimal, im d
Mittelalter und wiederum gegen das Ende des 16. Jahrhunderts, hat man die alten Bestandteile auseinandergenommen, wieder zusammengesetzt und mit neuer Kuppel versehen, und noch immer ist dieses Innere eines der wichtigsten und schönsten Bauwerke Italiens. Vor allem hat die Nische hier eine ganz neue Bedeutung; sie ist nicht mehr ein bloßer isolierter Halbzylinder mit Halbkugel, sondern ein durchsichtiger einwärtstretender Bau von einer

untern und einer obern Säulenreihe, welche in den untern und den obern *Umgang* des Kuppelraumes führen. Wären der Nischen acht, so würde dieses reiche Motiv kleinlich und verwirrend wirken (wie in S. Vitale zu Ravenna); allein es sind nur vier, so daß sich der volle Rhythmus dieser Bauweise entwickeln kann; über ihren Kuppelsegmenten und Hauptbogen wölbt sich dann die mittlere Kuppel. An glänzendem perspektivischem Reichtum können sich wenige Gebäude der Welt mit diesem messen, so unscheinbar seine Einzelformen jetzt sein mögen[1]. Nach außen stellte es ein ruhiges Quadrat dar, indem die vier Ecken mit turmartigen Massen ausgefüllt sind. Der Anbau rechts (jetzt Kapelle S. Aquilino), ein Achteck mit Nischen und Kuppel, ist ebenfalls wohl antik und dient in seiner Einfachheit zum belehrenden Vergleich mit jener letzten und reichsten Form des antiken Innenbaues, die wir nachweisen können.

Zahlreiche andere Thermenreste in den übrigen Städten Italiens bieten keine hinlänglich erhaltenen Formen mehr dar. Auch die *Nympheen* oder Brunnengebäude mit Nischen und Grotten leben mehr in der restaurierenden Phantasie als in kenntlichen Überbleibseln fort. Man hält z. B. die
a große Backsteinnische im Garten von *S. Croce in Gerusalemme* zu Rom für ein solches Nympheum. Sicherer ist
b dies bei der *Grotte der Egeria,* welche weniger um ihres geringfügigen Nischenwerkes als um ihrer ganz wunderbaren vegetabilischen und landschaftlichen Umgebung willen den Besucher auf immer fesselt. Und diese Grotte ist nur eine von vielen, die das liebliche Tal zierten und nun spurlos verschwunden sind. — Ebenso ist das niedliche Tempel-
c chen über der *Quelle des Clitumnus* (an der Straße zwischen Spoleto und Foligno, „alle Vene") nur eines von den vielen, die einst von dem schönen, bewaldeten Abhang niederschauten. Trotz später und unreiner Formen (z. B. gewundene und geschuppte Säulen u. dgl.) ist es doch wohl noch aus heidnischer Zeit und mit den christlichen Emblemen erst in der Folge versehen worden[2]. Der Architekt kann sich kaum eine lehrreichere Frage vorlegen als die:

[1] Die gegenwärtige Gestalt rührt von Martino Bassi her. Leider bleibt auch die Lichtverteilung des antiken Baues zweifelhaft. Ich glaube an ein ehemaliges Kuppellicht.

[2] Oder in christlicher Zeit aus den Fragmenten der umliegenden Heiligtümer zusammengebaut?

woher dem kleinen, nichts weniger als mustergültigen Gebäude seine unverhältnismäßige Wirkung komme?

Die römischen *Häuser, Villen und Paläste* bilden schon in ihrer Anlage einen durchgehenden Kontrast gegen die modernen Wohnbauten. Letztere, sobald sie einen monumentalen Charakter annehmen, nähern sich dem *Schlosse,* welches im Mittelalter die Wohnung der höhern Stände war und sich nur allmählich (wie z. B. Florenz beweist) zum Palast im modernen Sinne, d. h. doch immer zu einem geschmückten Hochbau von mehrern Stockwerken ausbildete; eine Form, welche dann ohne alle Not auch für die modernen Landhäuser beibehalten wurde. Der Hauptausdruck des ganzen Gebäudes ist die Fassade.

Bei den Alten war diese eine Nebensache; in Pompeji haben selbst Gebäude wie z. B. die Casa del Fauno nach außen nur glatte Mauern oder auch Buden, und von den Wohnungen der Großen in Rom selbst darf man wenigstens vermuten, daß der Schmuck der Vorderwand mit dem Vestibulum nur eine ganz bescheidene Stelle einnahm neben der Pracht des Innern. Sodann war bei den Alten der Bau zu mehreren Stockwerken in der Regel nur eine Sache der Not, die man sich in großen Städten gefallen ließ, wo irgend möglich aber vermied. Wer Platz hatte oder gar wer auf dem Lande baute, legte die einzelnen Räume zu ebener Erde rings um Höfe und Hallen herum an, höchstens mit einem einzigen Obergeschoß, welches überdies fast bloß geringere Gemächer enthielt und nur einzelne Teile des Baues bedeckte. Plinius d. J. in der Beschreibung seiner laurentinischen Villa gibt hierüber ein vollständiges Zeugnis. Unebenes Terrain benützte man allerdings zu mehrstöckigen Anlagen, wie die Kaiserpaläste auf dem Palatin und die Villa des Diomedes bei Pompeji beweisen; allein Reiz und Schönheit solcher Bauten lagen ohne Zweifel nicht in einer großen Gesamtfassade, sondern in dem terrassenartigen Vortreten der untern Stockwerke vor die obern. Luft und Sonne lagen dem antiken Menschen mehr am Herzen als uns; er liebte weder das Treppensteigen noch die Aussicht auf die Straße, welche uns so viel zu gelten pflegt.

Die Ermittelung der einzelnen Räume des Hauses und ihrer Bestimmung gehört der Archäologie an; wir haben es nur mit dem künstlerischen Eindrucke der erhaltenen Gebäude zu tun. Die Fassade war bei den *pompejanischen Bauten,*

wie gesagt, den Buden aufgeopfert. Innen aber herrscht ein Reichtum perspektivischer Durchblicke, welcher bei jedem Besuch der Stadt einen neuen, unerschöpflichen Genuß gewährt. Allerdings sind an den beiden mit Säulen- oder Pfeilerhallen umgebenen Höfen, dem Atrium und dem Peristylium, die einst hölzernen Gebälke sämtlich verschwunden; dafür hemmt auch keine Zwischentür, kein Vorhang mehr den Durchblick. Die Farbigkeit der Stukkosäulen, weit entfernt sich bunt auszunehmen, steht in völliger Harmonie mit der baulichen und figürlichen Bemalung der Wände, von welcher in besondern Abschnitten (siehe Seite 58—64 und: antike Malerei) die Rede sein wird. Denkt man sich außerdem die vielen plastischen Bildwerke, die kleinen Hauskapellchen, die Brunnen im Gartenhof des Peristyliums, die grünen Lauben und die ausgespannten Schattentücher über einzelnen Räumen hinzu, so ergibt sich ein Ganzes, welches zwar keine nordische, aber eine beneidenswerte südliche Wohnlichkeit und Schönheit hat. — Sehr fraglich bleibt immer die Beleuchtung der meisten Gemächer um die Höfe herum, da der Oberbau fast durchgängig nicht mehr vorhanden ist und Fenster sich fast nirgends finden. Durch die Tür nach dem Hofe konnte nur ein sehr ungenügendes Licht hereindringen, da die bedeckte Halle vor der Tür den besten Teil vorwegnahm. Und doch können die zum Teil so vortrefflichen Malereien des Innern weder bei Lampenschein ausgeführt noch dafür berechnet sein. Ein Oberlicht, etwa als Dachöffnung mit einer kleinen Lanterna oder Loggia bedeckt zu denken, würde wohl am ehesten die Schwierigkeit lösen. Jedenfalls ist es bezeichnend, daß alle Nebengemächer, die einzelnen Hausgenossen oder besondern Bestimmungen zugewiesen waren, neben den Familienräumen: dem Tablinum und dem Triklinium zurückstehen, und daß die Hallen der eigentliche Stolz des Hauses waren. Es wäre unbillig, an ihren Säulen eine strenge griechische Bildung zu erwarten, da die Örtlichkeit sowohl als die bescheidenen Umstände der Besitzer die Anwendung des Stukko verlangten, dieser aber die Formen auf die Länge immer demoralisiert; man darf im Gegenteil den Schönheitssinn bewundern, welcher noch immer mit verhältnismäßig so großer Strenge an dem einst für schön Erkannten festhielt. An konvexen Kannelierungen, an vortretenden Dreiviertelsäulen, an dem öfter genannten ionischen Bastardkapitell, an achteckigen Pfei-

lern, sowie an vielen andern bedenklichen Formen soll zwar das Auge sich nicht bilden, aber auch nicht zu großen Anstoß nehmen, sondern erwägen, von welchem großen, reichfarbigen Ganzen dieses einst bloße Teile waren, und wie sich die Einzelheiten gegenseitig teils trugen teils aufwogen. Wie sehr bereitet schon die einfache Mosaikzeichnung des Bodens auf den architektonischen Reichtum vor.

Einen Prachtbau mit strengern Formen findet man wohl nur in der *„Casa del Fauno"*; den eigentümlichen pompejanischen Zauber aber gewähren in hohem Grade z. B. auch die „Casa del poeta tragico", die schöne Gartenhalle der „Casa de' capitelli figurati", die „Casa del labirinto" und die „Casa di Nerone" mit ihren Triklinien hinten, die „Casa di Pansa" mit ihrem prächtigen Peristylium, die „Casa della Ballerina" mit dem so niedlichen hintern Raum für Brünnchen, Statuetten und etwa eine Rebenlaube, und so viele andere Häuser. Denn Pompeji ist aus einem Guß, und bisweilen gewährt auch ein geringes Haus irgendeine architektonische Wirkung, die zufällig dem kostbarsten fehlt. — Von den Landhäusern ist die *Villa des Diomedes* reich an Räumen aller Art und Anordnung, unter welchen sich auch ein halbrund abgeschlossenes Triklinium mit Fenstern findet; für den Effekt des Ganzen ist das Studium der öfter versuchten Restaurationen unentbehrlich. — In *Herculanum* ist wenigstens eine schöne Villa vollständig aufgedeckt. — Als Ergänzung zu diesen Bauten betrachte man die vielen kleinen Veduten in den Wanddekorationen zu Pompeji und im Museum von Neapel; sie stellen zum nicht geringen Teil Landhäuser und Paläste meist am Meeresstrand dar, allerdings nicht bloß wie sie waren, sondern wie die vergrößernde Phantasie sie gerne gehabt hätte; außerdem besonders reiche Hafenansichten.

Am Strand von *Pozzuoli, Bajä* und weiter hinaus liegen die meist völlig entstellten Trümmer zahlloser Landhäuser, als deren Eigentümer man einige der berühmtesten Namen des römischen Altertums aufzuzählen pflegt. Die merkwürdigsten sind die ins Meer hinausgebauten, von welchen man noch im Wasser die Fundamente und in jenen Abbildungen wenigstens die ungefähre Gestalt sieht. Diese Bauweise erscheint durchaus nicht als bloßer Luxus; sie schützte vor der Fieberluft, welche schon damals jene Küste heimzusuchen pflegte.

a Von den Trümmern der Bauten Tibers auf *Capri* offenbart die Villa Jovis durch ihre für das 1. Jahrhundert ziemlich nachlässige Konstruktion, daß der alte Herr rasch fertig werden und bald genießen wollte.

In und um Rom[1] nehmen Paläste und Villen einen größern Charakter an und gehen in einzelnen Prachtbestandteilen weit über das bloß Wohnliche hinaus. Wir können das einzelne an den Ruinen dieser Art in Tusculum, bei Tibur usw. nicht verfolgen, da der jetzige Trümmeranblick bei weitem mehr wegen des malerischen als wegen des kunsthistorischen Wertes geschätzt wird. Über der Villa des b Mäcenas, wie das Wasser des Anio ihre Bogen durchströmt, vergißt man den ehemaligen Grundplan und selbst den Eigentümer. Von den hierhergehörenden Kaiserbauten c ist der *Palatin* mit seinen Trümmern nur ein großes Rätsel. Zeitweise (z. B. in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts) haben wichtige Stücke bloßgelegen, die jetzt wieder zugeschüttet und nur aus den damals gemachten Plänen bekannt sind; eine vollständige Ausgrabung ist noch nie versucht worden. Weit entfernt, einen Überblick über das Ganze geben zu können, mache ich nur auf das noch deutd lich Erhaltene aufmerksam: In den *Orti Farnesiani:* die sog. Bäder der Livia, kleine, vielleicht von jeher unterirdische Gemächer mit Resten sehr schöner Arabesken e (das übrige sehr unkenntlich); — *in der Villa Spada:* unter anderm zwei ebenfalls von jeher unterirdische Räume, sehenswürdig nicht sowohl um ihres architektonischen Wertes willen, als wegen ihrer prächtigen malerischen Wirkung in den Mittagsstunden, wenn die Sonne durch die dicht begrünten Gewölbeöffnungen herabscheint; — in den f jetzt vorzugsweise so benannten *Palazzi de' Cesari:* eine ungeheure Masse von Ruinen, zum Teil riesiger Dimensionen, darunter eine Nische mit Umgang, welche noch ihre Kassetten hat, Vorbauten gegen den Circus Maximus, dessen Spiele von hier wie von Logen aus beschaut werden konnten (das meiste wohl aus der Zeit Domitians); die große Doppelreihe von Gewölben gegen den Cölius zu ein bloßer Unterbau, über welchem erst der Palast (vielleicht des Septimius Servus) sich erhob. Die Wasserleitung, welche in diesem System von Palästen die Brunnen

[1] Die Anordnung der Privathäuser in Rom erscheint dem kapitolinischen Stadtplan zufolge der pompejanischen sehr ähnlich.

und Bäder versah, ist noch in einigen mächtigen Bogen erhalten[1].

Von dem Palast und den Gärten des *Sallust* (hinter Piazza Barberina beginnend) hat sich etwa so viel gerettet, daß man mit Hilfe der Nachrichten sich ein glänzendes Gedankenbild des Ganzen entwerfen kann. a

Von dem Palast des *Scaurus* auf dem cölischen Berge hat bekanntlich Mazois in einem angenehmen Buche (das in allen Sprachen vorhanden ist) wirklich ein solches Gedankenbild aufgestellt; an Ort und Stelle ist indes kein Stein davon nachzuweisen. b

Die *Villa Hadrians* unterhalb *Tivoli* verlangt in ihrem jetzigen Zustande, nach dem totalen Verlust ihrer Steinbekleidung und ihrer Säulenbauten, eine starke Phantasie, wenn man die einzelnen, meist nicht sehr bedeutenden Räume noch für das erkennen soll, was sie einst waren; dennoch ist der Besuch (welchen ich bisher versäumt zu haben bedaure) sehr lohnend, sobald man sich mit dem Plan der Villa (von Fea) versehen hat; in diesem wird nämlich die ehemalige Bedeutung der einzelnen Bauten angegeben. Hadrian hatte hier die berühmtesten Lokalitäten der alten Welt im kleinen nachahmen lassen und auch von den Gattungen des römischen Prachtbaues immer je ein kleines Specimen errichtet, das Ganze in einem Umfang von mehr als einer Stunde. Wenn andere Bauherren ähnliche Phantasien ausführten, so läßt sich denken, wie schwer gewisse Ruinen römischer Villen und Paläste einleuchtend zu erklären sein müssen. c

Von den zum Teil riesenhaften und äußerst ausgedehnten Villentrümmern der römischen Campagna scheint das Rundgebäude *„Tor de' Schiavi"* der Überrest einer sehr namhaften Anlage der Gordiane (3. Jahrhundert) zu sein. d

— Ungeheure Räume auf einem noch kenntlichen Grundplan findet man namentlich in der sog. *Roma vecchia.* — e

[1] Bei diesem Anlaß bemerkte man den römischen Gebrauch großer Nischen mit Halbkuppeln in den Fassaden, deren eine z. B. hier als Kaiserloge gegen den Zirkus dient. Man findet sie wieder an der (jetzigen) Vorderseite der Diokletiansthermen usw.; dann in christlicher Zeit am Palast des Theodorich zu Ravenna; als Nachklang * an den Portalen von S. Marco zu Venedig; in häufiger und sehr kolossaler Anwendung an den Bauten des Islams, zumal in Ostindien; endlich mit herrlicher Wirkung von Bramante zum Hauptmotiv des Giardino della Pigna (im Vatikan) erhoben.

a Die *Villa Domitians* umfaßt gegenwärtig den Raum des Städtchens *Albano* und der Landgüter an dessen Westseite, gewährt aber nirgends mehr ein Bild des ehemaligen Bestandes, so zahlreich und groß angelegt auch die einzelnen Trümmerstücke sind. — Wie die Kaiserthermen mehr als bloße Thermen, so waren die Kaiservillen auch etwas anderes als bloße Villen, vielmehr ein Inbegriff vieler einzelnen Prachtbauten der verschiedensten Art und Gestalt.

Das Bild der antiken Bauwerke vervollständigt sich erst, wenn man sich einen reichen farbigen Schmuck hinzudenkt. Fürs erste wurden bis in die römische Zeit einzelne Teile des Baugerüstes selbst, also der Säulen, Gebälke, Giebel usw. mit kräftigen Farben bemalt, und wenn auch an den Tempelresten Roms keine Spuren von Farben mehr gefunden werden, so sprechen doch die blauen und roten Zieraten auf dem weißen Stukko der pompejanischen Säulen und Gesimse, ja oft die totale Bemalung derselben unwiderleglich für eine durchaus übliche Polychromie (Mehrfarbigkeit.) Gewiß nahm dieselbe in der Kaiserzeit bedeutend ab, indem ein immer wachsender, bis zur Verwirrung und Verwilderung führender Reichtum *gemeißelter* Zieraten ihre Stelle vertrat; auch die zunehmende Vorliebe für farbige Steinarten mußte ihr Konkurrenz machen.

Zweitens war schon in der spätern griechischen Kunstepoche die sog. *Szenographie* aufgekommen, eine Bemalung der glatten Wände, auch wohl der Decken und Gewölbe, mit architektonischem und figürlichem Zierat. Was von dieser Art in römischen Tempeln vorkam, wollen wir nicht ergründen; erhalten sind in Rom nur wenige Fragmente in profanen Gebäuden, z. B. in den Titusthermen, in einigen Grabstätten usw., und auch dies wenige lernt man jetzt, da Luft und Fackelrauch es entstellt, besser aus den (übrigen selten stilgetreuen) Abbildungen kennen als aus den Originalen. Dagegen sind teils in *Pompeji* an Ort und Stelle, teils im *Museum von Neapel* eine große Anzahl von Wanddekorationen mehr oder minder vollständig gerettet, die uns der Ausbruch des Vesuvs im Jahre 79 zum Geschenk
b gemacht hat. (Im Museum die drei Säle unten links; man-
c ches Dekorative auch in den zwei Sälen unten rechts.)

Das Figürliche wird bei Anlaß der Malerei besprochen werden; hier handelt es sich zunächst um die architektonisch-dekorative Bedeutung dieses wunderbaren Schmuckes.

Man wird sich bei einiger Aufmerksamkeit sofort überzeugen, daß kein einziger Zierat sich zweimal ganz identisch wiederholt, daß also die Schablone hier so wenig als an den griechischen Vasen (s. unten) zur Anwendung gekommen sein kann. Ich glaube behaupten zu dürfen, daß die Maler mit Ausnahme des Lineals und eines Meßzeuges kein erleichterndes Instrument brauchten, daß sie also mit Ausnahme der geraden Striche und der wichtigern Proportionen alles mit freier Hand hervorbrachten. Ihre Fertigkeit in der Produktion war zu groß; sie arbeiteten ohne Zweifel schneller so als mit jenen Hilfsmitteln jetziger Dekoratoren. Mit den Stukkoornamenten verhielt es sich nicht anders; im Tepidarium der *Thermen von Pompeji* verfolge a man z. B. den großen weißen Rankenfries, und man wird die sich entsprechenden Pflanzenspiralen (je die vierte) jedesmal abweichend und frei gebildet finden. (Das kleine Gesimse unten daran scheint allerdings einen sich wiederholenden Model zu verraten, da hier die Anfertigung von freier Hand eine gar zu nutzlose Quälerei gewesen wäre.) Die Künstler aber, um die es sich hier handelt, waren bloße Handwerker einer nicht bedeutenden Provinzialstadt. Sie haben ganz gewiß diese Fülle der herrlichsten Ziermotive so wenig erfunden als die bessern Figuren und Bilder, die sie dazwischen verteilten. Ihre Fähigkeit bestand in einem unsäglich leichten, kühnen und schönen Rezitieren des Auswendiggelernten; dieses aber war ein Teil des allverbreiteten Grundkapitals der antiken Kunst.

Eine solche Dekoration konnte allerdings nur aufkommen bei der Bauweise ohne Fenster, die uns in Pompeji so befremdlich auffällt. Diese Malerei verlangte die ganze Wand, um zu gedeihen. Weniges und einfaches Hausgerät war eine weitere Bedingung dazu. Wer im Norden etwas Ähnliches haben will, muß schon einen Raum besonders dazu einrichten und all den lieben Komfort daraus weglassen. Der Inhalt der Zieraten ist im ganzen der einer idealen perspektivischen Erweiterung des Raumes selbst durch Architekturen und einer damit abwechselnden Beschränkung durch dazwischen gesetzte Wandflächen, die wir der Deutlichkeit halber mit unsern spanischen Wänden vergleichen wollen. An irgendeine scharf konsequente Durchführung der baulichen Fiktion ist nicht zu denken; das allgemeine eines wohlgefälligen Eindruckes herrschte unbedingt vor.

Die Farben sind bekanntlich (zumal gleich nach der Auf-

findung) sehr derb: das kräftigste Rot, Blau, Gelb usw.; auch ein ganz unbedingtes Schwarz. Auf eine dominierende Farbe war es nicht abgesehen; rote, violette, grüne Flächen bedecken nebeneinander dieselbe Wand. Ungleich auffallender ist, daß man durchaus nicht immer die dunklern Flächen unten, die hellern oben anbrachte. Eine Reihe von
a Stücken einer sehr schönen Wand (Museum dritter Saal links) beginnt unten mit einem gelben Sockel, fährt fort mit einer hochroten Hauptfläche und endigt oben mit einem schwarzen Fries; freilich findet sich anderwärts auch das Umgekehrte.

Die ornamentale Durchführung und figürliche Belebung des Ganzen ist nun eine sehr verschiedene, je nach dem Sinn des Bestellers und des Malers. In der Mitte jener einfarbigen Flächen war die natürliche Stelle für eingerahmte Gemälde sowohl[1] als für einzelne Figuren und Gruppen auf dem farbigen Grunde selbst; anderwärts treten die Figuren als Bewohner der (gemalten) Baulichkeiten zwischen Säulchen und Balustraden auf. Die Landschaftbilder finden sich teils ebenfalls in der Mitte der farbigen Flächen, teils vor die Baulichkeiten, oft sehr wunderlich, hingespannt. Die gemalte Architektur ist eine von den Bedingungen des Stoffes befreite; wir wollen nicht sagen „vergeistigte", weil der Zweck doch nur ein leichtes, angenehmes Spiel ist, und weil die wahren griechischen Bauformen einen ernsten und hohen Sinn haben, von welchem hier gleichsam nur der flüchtige Schaum abgeschöpft wird. Immerhin aber werden wir diese Dekoratoren für die Art ihren Zweck zu erreichen schätzen und bewundern. Sie hatten ganz recht, keine wirklichen Architekturen mit wirklicher, auf Täuschung abgesehener Linien- und Luftperspektive abzubilden. Dergleichen wirkt, wie so viele Beispiele im heutigen Italien zeigen, neben echten Säulen und Gebälken doch nur kümmerlich und verliert bei der geringsten Verwitterung allen Wert, während die idealen Architekturen dieser alten Pompejaner, selbst mit ihrer abgeblaßten Farbe, auf alle Jahrhunderte Auge und Sinn erfreuen werden.

Säulchen, Gebälke und Giebel nämlich sind wie aus einem

[1] Ob das Kolorit dieser Gemälde wirklich in einem durchgehenden Verhältnis stehe zu der roten, grünen usw. Farbe des entsprechenden Wandstückes, wage ich nicht zu entscheiden. Gerade die besten Gemälde haben durch die Übertragung in das Museum von Neapel ihren Zusammenhang mit der Wandfarbe eingebüßt.

idealen Stoffe gebildet, bei welchem Kraft und Schwere, Tragen und Getragenwerden nur noch als Reminiszenz in Betracht kommt[1]. Die Säulchen werden teils zu schlanken goldfarbigen Stäben mit Kannelierungen, teils zu Schilfrohren, von deren Knoten sich jedesmal ein Blatt ablöst, ähnlich wie an vielen Kandelabern; ja bisweilen wird eine ganze reiche Schale rings umgelegt; auch blüht wohl eine menschliche Figur als Träger daraus empor. Die Gebälke, oft mit reichen Verkröpfungen, werden ganz dünn, unten geschwungen gebildet und meist bloß mit einer Reihe von Konsolen, kaum je mit vollständigem Architrav, Fries und Deckgesimse versehen. Dieselbe Leichtfertigkeit spricht sich in den Giebeln aus, welche nach Belieben gebrochen, halbiert, geschwungen werden. Wo es sich um Untensicht und Schiefsicht, z. B. beim Innern von Dächern usw. handelt, scheint die Perspektive oft sehr willkürlich und falsch, man wird sie aber in der Regel dekorativ-richtig empfunden nennen müssen.

Der besondere Schmuck dieser idealen, ins Enge und Schlanke zusammengerückten Architektur sind vor allem schöne Giebelzieraten. Man kann nichts Anmutigeres sehen als die blasenden Tritone, die Viktorien, die mit dem Ruder ausgreifende Scylla, die Schwäne, Sphinxe, Seegreife und andere Figuren, welche die zarten Gesimse und Giebel krönen. Dann finden sich Gänge, Balustraden, auf welchen Gefäße, Masken u. dgl. stehen, und ein (mit Maßen angewandter) Schmuck von Bogenlauben und Girlanden. Letztere hängen oft von einem kleinen goldenen Schilde zu beiden Seiten herunter[2]. — Es gibt auch einzelne Beispiele einer mehr der Wirklichkeit sich nähernden Perspektive, mit Aussichten auf Tempel, Stadtmauern u. dgl. (so im dritten Saal des Museums links, und in den hintern Räu-

[1] Die reine gotische Dekoration folgt hierin ganz andern Gesetzen; sie ist fast durchgängig (an Wandzieraten, Stühlen, selbst feinen Schmucksachen) streng architektonisch gedacht und wiederholt überall ihre Nischen, Sockel, Fenster, Streben, Pyramiden und Blumen im kleinsten Maßstab ähnlich wie im größten. Sie bedurfte jener besondern Erleichterung vom Stoffe nicht wie die antike, weil durch ihr inneres Gesetz der *Entwicklung nach oben* der Stoff bereits überwunden ist.

[2] Vielleicht nur eine veredelte Reminiszenz der Eimerkette, welche von ihrer Rolle herunterhängt. Man wird erst spät inne, aus wie kleinen Motiven die Kunst Zierliches und selbst Schönes zu schaffen weiß.

a men der Casa del labirinto zu Pompeji); allein im ganzen hat die oben dargestellte Behandlung das große Überge-
b wicht. In einzelnen Beispielen (Museum, erster Saal unten rechts) ist die ganze Architektur und einige Teile der sonstigen Dekoration von hellem Stukko erhaben aufgesetzt, wirkt aber so nicht gut.

Der Hintergrund dieser phantastischen Baulichkeiten ist teils weiß, teils himmelblau, auch wohl schwarz, und kontrastiert sehr kräftig mit den dazwischen ausgespannten farbigen Wänden. Oft sind auf besondern schmalen Zwischenfeldern noch leichtere Arabesken, Hermen, Kandelaber, Thyrsusstäbe u. dgl. angebracht. Die Künstler wußten sehr wohl, daß eine reiche Dekoration, um nicht bunt und schwer zu werden, in mehrere Gattungen geschieden sein muß. Der Sockel ist meist als Fläche behandelt und enthält: entweder natürliche Pflanzen, wie sie an der Mauer wachsen; oder, auf besonders eingerahmtem dunklem Grunde, Masken mit Weinlaub (auch wohl auf Treppchen liegend mit Fruchtschnüren ringsum), fabelhafte Tiere, einzelne Figuren, kleine Gruppen u. dgl. — Über der Hauptfläche ist der oberste Teil der Wand meist mit geringerer Liebe (auch wohl von geringerer Hand) verziert. Allerdings entwickelt sich bisweilen erst hier das weiter unten begonnene Giebel- und Girlandenwesen auf hellem Grunde zum größten Reichtum; oft aber nehmen kindliche Darstellungen von Gärten und Laubgängen oder sog. Stilleben (tote Küchentiere, Fische, Früchte, Geschirr, Hausrat usw.) diese Stelle in Beschlag. (Wenn man eine Lichtöffnung in der Mitte der Decke annimmt, so erklärt sich die geringe malerische Behandlung dieser obern Wandteile, *welche das schlechteste Licht genossen,* ganz einfach.)

c Den Zusammenklang dieses köstlichen Ganzen empfindet man am besten im sog. *Pantheon zu Pompeji,* wo von zwei Wänden beträchtliche Stücke der Malereien ganz erhalten sind. Am Sockel: gelbe vortretende Piedestale mit schwarzen Füllungen, zum Teil mit gelben Karyatiden; an der Hauptfläche: ein hinten durchgehender roter Raum mit prächtigen Architekturen und Durchblicken ins (helle) Freie, davorgestellt große schwarze Wände mit Girlanden und Mittelbildern, die zu den wertvollsten gehören (Theseus und Aethra, Odysseus und Penelope usw.); vor die Säulen sind unten, wie in der Regel, kleine Landschaften eingesetzt; die Architekturen selbst sind mit Gestalten von

Dienern, Priesterinnen usw. trefflich belebt; am obern Teil der Wand: teils Durchblicke ins (blaue) Freie mit Gestalten von Göttern, teils Stilleben auf hellem Grunde. — Raffaels Logen daneben gehalten, kann man im Zweifel bleiben, welcher Eindruck *im ganzen* erfreulicher sei.

Von dieser Prachtarbeit führt eine große Stufenreihe abwärts bis zu den einfachen Arabesken, Säulchen und Giebelchen, welche rot oder rotgelb auf weißem Grunde die Kaufladen, Nebengemächer und Gänge der geringern Häuser verzieren. Wir wollen nur einige Gebäude namhaft machen, in welchen die Szenographie ihre Gesetze besonders deutlich offenbart.

Im *„Haus des tragischen Dichters"* sind mehrere Gemächer a
besonders schön und belehrend. Eines: Architekturen auf weißem Grund, dazwischen rote und gelbe Flächen mit eingerahmten Bildern, darüber ein Fries mit Wettkämpfen und dann noch leichtere Ornamente, beides auf hellem Grund. — Anderswo: die schlanke Architektur besonders reizend zu halbrunden Hallen geordnet. — Im sog. Eßzimmer: über schwarzem Sockel und violettbraunem Obersockel gelbe Hauptflächen mit trefflichen Bildern, dazwischen Architekturen auf himmelblauem Grund, die Rohrsäulen ausgehend in Figuren (als bewegte Karyatiden); oben freiere Figuren und Ornamente auf gelbem Grund.

In der *„Casa della Ballerina"* an den Wänden des Atriums b
zierliche kleine Tempelfronten mit Durchblicken auf himmelblauem Grund.

In der *„Casa di Castore e Polluce"* mehrere Gemächer mit c
reichem Zierwerk auf lauter weißem Grund; die Figuren teils schwebend in der Mitte der Flächen, teils als Bewohner der Architekturen angebracht. In andern Räumen zwischen braunroten Architekturstücken blaue Zwischenflächen, mit sehr zerstörten, aber ausgezeichneten Bildern.

In der *„Casa di Meleagro"* ein Gemach mit guten Orna- d
menten (am Sockel Pflanzen) auf schwarzem Grund; ein anderes mit gelben Architekturen auf himmelblauem Grund und roten Zwischenflächen, die gute Bilder enthalten.

In der *„Casa di Nerone"* mehrere Zimmer mit *einer* domi- e
nierenden Farbe, was sonst wenig vorkommt; ein gelbes, ein rotes, ein blaues Zimmer; oben durchgängig Architekturen mit Füllfiguren auf weißem Grund. Das Triklinium ganz gelb, die Ornamente bloß mit braunen Schatten und weißen Lichtern angegeben. Die Halle um den Garten da-

gegen: braunroter Sockel mit natürlichen Pflanzen u. dgl., unterbrochen von gelben vortretenden Piedestalen; darüber reiche und treffliche Architekturen auf blauem Grund mit schwarzen Zwischenflächen, welche gute Bilder enthalten; oben: Zieraten und Figuren auf weißem Grund. Im sog. Schlafzimmer die Architekturen mit Bewohnern besonders anmutig belebt.

a In der *„Casa d' Apollo"* das Tablinum vom Allerzierlichsten; das sog. Schlafzimmer mit lauter goldgelben Architekturen auf himmelblauem Grund, so daß gar keine Zwischenflächen vorhanden sind; die Figuren teils ganze, Götter darstellend, teils Halbfiguren hinter den Balustraden; die Ausführung gut, doch geringer als im Tablinum.

b In der *„Casa di Sallustio"* enthält die Wand des hintern Gärtchens eine harmlose Dekoration, wie sie auch sonst noch in pompejanischen Gartenräumen und bis auf den heutigen Tag vorkommt: hohe natürliche Pflanzen mit Vögeln und Girlanden auf himmelblauem Grunde. Um den kleinen Hof in der Nähe des Bildes „Diana und Aktäon" herum gute Verzierung auf lauter schwarzem Grunde mit Ausnahme des violetten Sockels. Andere Räume mit farbigen Quadern (von Stukko) sehr unschön dekoriert.

In der *„Casa delle Vestali"* die Gartenhalle ganz gelb, auch der untere Teil und die korinthischen Stukkokapitelle der Säulen. Die Architekturen der Wand bloß mit braunen Schatten und weißen Lichtern angegeben; oben offene Schränke mit Küchentieren und Girlanden in Naturfarbe; der Sockel braunrot mit mythologischen Figuren.

d In der *„Villa di Diomede"* die Malereien teils unbedeutend, teils weggenommen und nach Neapel geschafft. Die Gewölbe der untern Räume sind mit Fortsetzungen der Architekturen auf hellem Grunde verziert.

Nur ungern trennen wir bei der Besprechung dieser Schätze die eigentliche Malerei von der Dekoration, indem sich die beiden Künste nie so eng die Hand geboten haben wie gerade hier. Wo sollen wir z. B. die unzähligen kleinen Vignetten unterbringen, welche diese heitern Räume beleben? Wer ihnen je einen Blick gegönnt hat, wird sie noch oft und mit immer neuem Genuß betrachten, diese Gruppen von Gefäßen, Vögeln, Schildern, Meerwundern, Tempelchen, Masken, Schalen, Fächern und Ombrellen mit Schnurwerk, Dreifüßen, Treppchen mit Opfergeräten, Her-

men usw., um zu schweigen von den zahllosen menschlichen Figürchen.

Unleugbar ist in diesem ganzen pompejanischen Schmuckwesen wie in der Architektur schon vieles, was der Ausartung, dem Barocken angehört. Nur muß man sich hüten, gleich alles dahin zu rechnen, was nicht dem Kanon der griechischen Säulenordnungen entspricht, denn auch das scheinbar Willkürliche hat hier sein eigenes Gesetz, welches man zu erraten suchen muß.

Die spätern Schicksale dieses Stiles werden allerdings bald traurig. Er scheint schon im 2. Jahrhundert, jedenfalls im dritten erstarrt zu sein. Die Mosaiken des runden Umganges von S. Costanza bei Rom zeigen, daß man zu Anfang des 4. Jahrhunderts gar nicht mehr wußte, um was es sich handelte; in dem Rankenwerk herrscht öder Wirrwarr, in den regelmäßigen Feldern ein öde und steife Einförmigkeit. Einige gute Ornamente retten sich wohl bis tief ins Mittelalter hinein und gewinnen stellenweise (s. unten) ein neues Leben; die Hauptbedingung dieser ganzen Produktionsweise aber war unwiederbringlich dahin: nämlich die Lust des Improvisierens.

Wo diese nicht vorhanden gewesen war, da hatte auch der Pompejaner einst nur Kümmerliches geleistet. Man sehe nur seine meisten Mosaikornamente, bei deren Anfertigung natürlich diese Lust wegfiel. (Säulen und Brunnen im Museum, erster Saal unten links; anderes in verschiedenen Häusern zu Pompeji selbst, unter anderm in der „Casa della Medusa".) Ganz auffallend sticht die kindische Leblosigkeit dieser Prunksachen neben den freien Arabesken der Wände ab. Auf ähnliche Weise hat später das Mosaik, als es vorherrschende Geltung erlangte, das Leben der Historienmalerei getötet. Dies hindert nicht, daß aus früherer Zeit einzelne ganz ausgezeichnete Mosaiksachen vorhanden sind und daß außer einer Alexanderschlacht auch ein Fries von Laubwerk, Draperie und Masken (in dem letztgenannten Raume des Museums) existiert, der zum Allertrefflichsten dieser ganzen Gattung gehört.

Auf die Architektur und bauliche Dekoration der Alten folgt zunächst eine Klasse von Denkmälern, in welchen das architektonische Gefühl, seiner ernsten Aufgaben entledigt, in freiern Formen ausblühen darf. Wir meinen die *marmornen Prachtgeräte* der Tempel und Paläste: Kandelaber, Throne, Tische, Kelchvasen, Becken, Dreifüße und

Untersätze derselben. Der Stoff und meist auch die Bestimmung geboten eine feierliche Würde, einen Reichtum ohne eigentliche Spielerei. Es sind die Zierformen der Architektur, nur so weiter entwickelt, wie sie sich, abgelöst von ihren sonstigen mechanischen Funktionen, entwickeln konnten. Man sehe z. B. den prachtvollen *vatikanischen*
a *Kandelaber* (Galeria delle Statue, nahe bei der Kleopatra); in solchen reichgeschwungenen Blättern muß der Akanthus sich auswachsen, wenn er nicht als korinthisches Kapitell ein Gebälk zu tragen hat! Man vergleiche die Stützen mancher Becken und Kandelaber mit den Tempelsäulen, und man wird dort der stark ausgebauchten, unten wieder eingezogenen Form und den schräg ringsumlaufenden Kannelierungen ihr Recht zugestehen müssen, indem die Stütze der freien Zierlichkeit des Gestützten entsprechen mußte.

Andere Bestandteile dieser Werke sind natürlich rein dekorativer Art, doch herrscht immer ein architektonisches Grundgefühl vor und hütet den Reichtum vor dem Schwulst und der Zerstreuung. Schon die Reliefdarstellungen an vielen dieser Geräte verlangten, wenn sie wirken sollten, eine weise Beschränkung des bloß Dekorativen. Die Füße, wo sie erhalten sind, stellen bekanntlich Löwenfüße vor, stark und elastisch, nicht als lahme Tatzen gebildet. An Thronen und Tischen setzt sich der Löwenfuß als Profilverzierung in schönem Schwung bis über das Kniegelenk fort; dort löst sich die Löwenhaut etwa in Gestalt von Akanthusblättern ab, und der Oberleib einer Sphinx oder ein Löwenhaupt oder das eines bärtigen Greifes tritt als Stütze oder Bekrönung darüber hervor; die Flügel an der Sphinx oder am Löwenleib dienen dann als Verzierung der betreffenden Seitenwand. Die horizontalen Gesimse sind durchgängig sehr zart, als bloßer architektonischer Anklang gebildet; ihre Bekrönungen dagegen mit Recht reicher, etwa als Palmettenkranz. Eine gottesdienstliche Beziehung, direkt auf Opfer gehend, liegt in den oft sehr schön stilisierten Widderköpfen auf den Ecken. — In den Formen der *Vasen* herrschen unten an der Schale meist die konzentrischen Streifen der Muschel, doch auch wohl reiches Blattwerk; der obere Teil, welcher die eigentliche Urne ausmacht, bleibt frei für die Reliefs; der Rand aber zeigt einen schönen Umschlag in der Form des sog. Eierstabes. Die Henkel sind bisweilen nach oben mehrfach in elasti-

schen Spiralen geringelt (so an der sonst einfachen Kolossalvase des Vorhofes von *S. Cecilia in Rom* und an der a
kleinern an der Treppe des *Palazzo Mattei*); ihre untern Ansätze erscheinen mit Masken und andern Köpfen verziert. b
Bisweilen sind lebende Wesen als Träger der Gefäße, Tische usw. rund gearbeitet; so ruht ein vatikanisches Gefäß (Belvedere, Raum zunächst dem Meleager) auf den verschlungenen Schweifen von drei Seepferden, ein Becken ebendort c
(oberer Gang) auf den Schultern dreier Satyrn mit Schläuchen usw. — Die Dreiseitigkeit der meisten Untersätze d
hatte wohl ihren Ursprung in der Form der Dreifüße, für welche dergleichen Prachtpiedestale früher hauptsächlich gearbeitet wurden; allein die Kunst behielt sie später gerne auch für Kandelaber, Vasen u. dgl. bei, des leichten und anmutigen Aussehens wegen und zum Unterschiede von der Architektur.

Diese Arbeiten sind oft sehr stark nach verhältnismäßig geringen Bruchstücken und nach Analogien ergänzt. Wo zwei identische Kandelaber stehen, wird der eine in der Regel die Kopie, ja der bloße Abguß des andern und nur der Symmetrie halber mit aufgestellt sein. Wir zählen in Kürze eine Auswahl des Besten auf.

Im *Vatikan,* mit Ausnahme des schon Genannten: im e
Braccio nuovo: die schwarze Vase mit Masken; — in den verschiedenen Räumen des Belvedere und in der Sala degli Animali: Tischstützen (Trapezophoren) mit Tieren und f
Tierköpfen jeder Art und Güte; — im obern Gang: zwei kleinere und vier größere Kandelaber, letztere besonders g
schön mit Genien, die in Arabesken auslaufen (ein ganz ähnlicher im Chor von S. Agnese vor Porta Pia); ein großes Kandelaberfragment mit flachem Akanthus; großer, stark h
zusammengesetzter Kandelaber mit dem Dreifußraub an der Basis; mehrere schöne Vasen, Brunnen usw.; zwei vierseitige schmale Altäre, nach Art der marmornen Dreifüße sehr reich behandelt. — Im *Museo capitolino:* obere Ga- i
lerie: sehr ausgezeichnete große Vase, deren Pflanzenverzierung in fünfblättrigen Schoten ausgeht; — Zimmer der k
Vase: nächst dem einfach schönen bronzenen Mischkrug des Mithridat (leider mit barock-modernen Henkeln) die dreiseitige Marmorbasis unter dem Opferknaben. — In der *Villa Albani,* mehreres in der Nebengalerie links; — im sog. l
Kaffeehaus: ein guter, aber später Kandelaber; von den bei m
Anlaß der Reliefs genannten Vasen sind mehrere auch als

a Vasen ausgezeichnet. In der *Villa Borghese:* mehreres, be-
b sonders in der Vorhalle. — Im *Museum von Neapel,* erster Gang: zwei runde Becken mit ins Viereck gezogenem Rande, auf gewundenen Säulen ruhend; ein schönes Brunnen-
c becken auf drei Löwenfüßen mit Sphinxoberleibern. — Im dritten Gang: aufrecht sitzende Sphinx als Trägerin einer
d Stütze mit Palmettenhals; Anbau dieses Ganges: mehrere Thron- und Tischstützen; ein herrliches Marmorbecken, welches die Gesetze dieser Ornamentik vielleicht so klar wie wenige andere Überreste offenbart; endlich die kolos-
e sale Porphyrschale, großenteils ergänzt und mit Ölfarbe bestrichen. — In der Halle der Musen: die Vase von Gaeta,
f das Dekorative sehr zerstört. — In der Halle der farbigen Marmore: eine Sirene von rotem Marmor, die mit ihrem
g Schweif die Tragsäule eines Brunnenbeckens umschlingt. — In der Halle des Tiberius: außer einer Amphore und einer Urne die beiden bekannten Kandelaber mit den Fischreihern oder wie man die je drei Vögel nennen will.
h In *Pompeji* enthält gegenwärtig der Hof des Merkurtempels eine Sammlung von steinernen Tischstützen u. dgl., welche den Zierat wieder auf seine einfachste Form: die senkrecht kannelierte Säule zurückführen. Ähnlich die meisten Zug-
i brunnen (Pozzi) in den Häusern. Ein Marmortisch auf Greifen ruhend in der Casa di Nerone.
k In den *Uffizien zu Florenz:* innere Vorhalle: Zwei schlanke Pfeiler, zu Trägern von Büsten oder Statuen bestimmt, auf allen vier Seiten überfüllt mit kleinlichen Trophäen in Relief; eine späte und in ihrer Art lehrreiche Verirrung; gleichsam ein ins Enge gezogener Ausdruck dessen, was die
l Spiralsäulen im großen gaben. — Verbindungsgang: drei-
m seitige Kandelaberbasis mit Amorinen, welche die Waffen des Mars tragen. — Zweiter Gang und Halle der Inschriften: mehrere Altäre und altarförmige Grabmäler, dergleichen Rom in viel größerer Auswahl bietet. — Erster Saal
n der Malerbildnisse: die mediceische Vase mit Iphigeniens Opfer, klassisch auch in ihren Ornamenten: der Fuß meist echt und alt, von den Henkeln und vom obern Rand wenigstens so viel, als für die Restauration nötig war.
Im *Dogenpalast zu Venedig* (Museo d'Archeologia, Corridojo) ein schöner großer Kandelaber, sehr restauriert, doch der Hauptsache nach alt, ausgenommen die obere Schale; oben drei Satyrsköpfe und Laubwerk mit Vögeln.

Hier ist noch eine Bemerkung, die wir nirgends anders unterbringen können. In das Gebiet der Ornamentik fallen auch die Buchstaben der Inschriften. Die Griechen haben darin immer nur das Nötige gegeben und irgendein architektonisches Glied zum Träger dessen gemacht, was sie in verhältnismäßig kleinen Charakteren nur eben leserlich angeben wollten. Bei den Römern will die Inschrift schon in die Ferne wirken und erhält bisweilen, nicht bloß an Triumphbogen, wo sie in ihrem Rechte ist, sondern auch an Tempelfronten eine eigene große Fläche auf Kosten der Architrav- und Friesglieder. Allein wenigstens die Buchstaben sind noch bis in die späteste Zeit verhältnismäßig schön gebildet und passen zum übrigen. Der Baumeister verließ sich nicht auf den Steinmetzen und Bronzisten, sondern behandelte, was so wesentlich zur Wirkung gehörte als etwas Wesentliches.

Von jenen großen, monumental behandelten Prachtstücken gehen wir über zu den *beweglichen Geräten* des wirklichen Gebrauches, welchen ihr Stoff — das *Erz*[1] — einen besondern Stil und eine bessere Erhaltung gesichert hat. Vor allen Sammlungen haben hier die sechs Zimmer der „kleinen Bronzen" im *Museum von Neapel* den Vorzug, a weil in ihnen die Schätze aus den verschütteten Städten am Vesuv und die Ausgrabungen von Unteritalien zusammenmünden. (Einiges recht Schöne auch in den *Uffizien* b *zu Florenz,* zweites Zimmer der Bronzen, 8.—14. Schrank). Auf den ersten Blick haben diese Überreste gar nichts Bestechendes oder Überraschendes. Ersteres nicht, weil der Grünspan sie unscheinbar macht; letzteres nicht, weil unsere jetzige Dekoration sie seit achtzig Jahren nachbildet, so daß bald kein Tischservice, keine Salonlampe völlig unabhängig ist von diesen Vorbildern. Wer nun aber nicht schon aus historischem Interesse dieser Quelle der neuern Dekoration nachgehen will, der mag es doch um des innern Wertes willen getrost tun. Er wird dann vielleicht inne werden, daß wir unvollkommen und mit barbarischer Stilmischung nachahmen, daß wir dabei bald zu architektonisch trocken, bald zu sinnlos spielend verfahren, und daß uns nicht die Überzeugung, sondern die Willkür leitet, sonst würde unsere Mode nicht im Chinesischen, in der Renaissance, im Rokoko usw. zugleich herumfahren, ohne

[1] Von den silbernen Gefäßen, dergleichen Verres in Sizilien massenweise stahl, ist natürlich nur äußerst Weniges erhalten.

doch eines recht zu ergründen. Die Alten stehen hier unsern barocken Niedlichkeiten und Nippsachen recht grandios gegenüber mit ihrem Schönheitssinn und ihrem Menschenverstande.

Vase, Leuchter, Eimer, Wage, Kästchen, und was all die Altertümer noch für Namen und Bestimmungen haben mochten, — alles besitzt hier sein inneres organisches Leben, seine Entwicklung vom Gebundenen ins Freie, seine Spannung und Ausladung; die Zieraten sind kein äußerliches Spiel, sondern ein wahrer Ausdruck des Lebens.

Schon die gemeinen Küchen- und Tischgefäße haben eine gute, schwungvolle Bildung des Profils, des Halses, namentlich der Handhaben und Henkel. Eine Sammlung von ab-
a getrennten Henkeln, in einem Schrank des fünften Zim-
b mers (einiges auch in den Uffizien, 12. Schrank des genannten Raumes), zeigt auf das schönste, wie die Bildner jedesmal mit neuer Lust die einfache Aufgabe lösten, in diesem Teil des Gefäßes eine erhöhte Kraft und Dehnbarkeit auszusprechen, und wie der Auslauf des Henkels in eine Maske oder Palmette gleichsam ein letzter, glänzender Ausdruck dieser besondern Belebung sein sollte. (Eine sehr edel stilisierte Handhabe mit Blattwerk im genannten
c Raum der Uffizien, 13. Schrank.) An Urnen, Opferschalen und andern festlichen Geräten ist natürlich auf dergleichen noch eine besondere Sorgfalt verwendet. Wo von der Außenseite des Gefäßes ein größerer Teil verziert ist, findet man in der Regel, daß Form und Profil des Zierates der Bewegung des Gefäßes, seinem Anschwellen und Abnehmen folgt und sie verdeutlichen hilft[1]. Namentlich beachte man den umgeschlagenen Rand mit der einfach schönen Reihe von Perlen oder kleinen Blättern; er ist gleichsam eine letzte Blüte des Ganzen.

d Sehr zahlreich sind, zumal im zweiten und sechsten Zimmer, die Lampen, welche sowohl in der Hand getragen wie auf besondere Ständer gestellt oder an Kettchen aufgehängt werden konnten. Schon die ganz einfachen unverzierten haben die denkbar schönste Form für ihren Zweck: einen Behälter für das Öl und eine Öffnung für den Docht nebst einer Handhabe darzubieten. (Wer sich hiervon überzeugen will, mache einmal selbst den Versuch, ein Gerät, welches diese drei Dinge vereinigt, aus eigener Erfindung zu komponieren.) Am häufigsten wurde wenigstens der

[1] Vgl. unten den Abschnitt über die gemalten Vasen.

Griff verziert, als Schlange, Tierkopf, geflügelte Palmette usw. Dann folgten Zieraten, Reliefs und ganze freistehende Figürchen auf dem Deckel des Ölbehälters. Bisweilen sind mehrere Lampen an den Zweigen einer Pflanze, eines Baumes, auch wohl an reichen, von einem kleinen Pfeiler ausgehenden Zieraten aufgehängt, wozu eine schön architektonisch gebildete Basis gehört. (Eine große bronzene Lampe a christlicher, doch noch römischer Zeit in den Uffizien, 14. Schrank, zeigt die spätere Erstarrung dieser Form; sie ist als Schiff gestaltet.)

Von den Lampenständern wird man die kleineren als artige kleine Dreifüße, als Bäumchen, als elastische Doppelkelche (aufwärts und abwärts schauend) gebildet finden. Der höhere Lampenträger dagegen ist der bronzene Kandelaber, der hier in einer großen Menge von Exemplaren, vom einfachsten bis zum reichsten, repräsentiert ist. Der Stab desselben, fast immer auf drei Tierfüßen mit Pflanzenzieraten stehend, ist bald mehr architektonisch als schlanke kannelierte Säule, bald mehr vegetabilisch als Schilfrohr gebildet. Oben geht er entweder in drei Zweige oder in einen mehr oder weniger reichen Kelch über, dessen breite obere Platte die Lampe trug. Im ganzen wird man kaum ein einfach anmutigeres Hausgerät erdenken können. Auch Figuren als Lampenträger fehlen nicht, z. B. ein Harpocrates, der in der Rechten einen Lotos mit der Lampe hielt; ein köstlicher Silen mit dem Schlauch, hinter welchem ein Bäumchen zwei Lampen trug; ein Amor auf einem Delphin, über dessen Schweif die Lampe schwebte, usw. (Ein Kandelaberfuß in den Uffizien, 10. Schrank, besteht aus drei zusammenspringenden Luchsen mit Masken dazwischen.)

Die Füße der Geräte sind ideale und dabei höchst kräftige, doch — dem Stoffe gemäß — leichte Tierfüße, welche die Zehen des Löwen mit dem schlanken Fußbau des Rehes vereinigen. Wie frei die Alten mit solchen Bildungen umgingen, zeigt der herrliche Altar des dritten Zimmers, dessen drei Tierfüße über einem Absatz ebensoviele Sphinxe und hinter diesen Blumenstengel tragen, auf welchen dann die runde Platte mit ihrem Fries von Stierköpfen und Girlanden ruht; unter sich sind die Füße durch schöne, schwungreiche Pflanzenbildungen verbunden.

An den meist aus Pompeji stammenden Helmen und Harnischen (viertes Zimmer) findet sich teilweise ein reicher, o prachtvoller Reliefschmuck. Die ganzen Figuren und Ge-

schichten, z. B. verschiedene Szenen der Einnahme von Ilion, sind mit Recht dem Helm vorbehalten, während Arm- und Beinschienen mit Ausnahme einer vorn angebrachten ganzen Götterfigur nur Masken, Adler, Arabesken, Füllhörner usw. darbieten. Andere Helme, von roherer römischer Ausführung, enthalten bloß Trophäen, Köpfe von Göttern u. dgl. An einem schön griechischen Brustharnisch (aus Pästum?) wird man das Haupt der Pallas Athene finden. — Die archäologische Bedeutung dieser beträchtlichen Sammlung von Waffen, Pferdezeug u. dgl. darf hier nicht weiter erörtert werden; genug, daß auch
a in diesen Werkzeugen des Krieges die schöne antike Formenbildung sich nicht verleugnet. (Im Museo patrio zu Brescia der figurierte Brustschild eines Pferdes.)

Im ganzen darf man immer von neuem sich wundern, daß ein Volk, welches seine Zierformen so leicht und meisterhaft bildete, doch fast durchgängig Maß hielt und des Guten nicht zu viel tat. Es genügt ein vergleichender Blick auf die Renaissance, die sich dessen nicht rühmen kann, die ihre tragenden Teile im Stil der Flächen verzierte und an ihren Gefäßen vollends nur eine angenehme Pracht erstrebte, ohne auf eine lebendige Entwicklung bedacht zu sein. Wie gerne verzeiht man daneben den Pompejanern, wenn sie das Gewicht an ihrer (römischen) Wage als Satyrskopf, als Haupt des Handelsgottes Hermes bildeten. Es kommen noch andere einzelne Spielereien vor, aber sie machen keinen weitern Anspruch und verdunkeln nicht das Wesentliche.

Einen interessanten Kontrast mit den ehernen Gefäßen
b bieten die *gläsernen* dar, deren im dritten Zimmer der „Abteilung der Terrakotten" desselben Museums von Neapel eine große Sammlung vorhanden ist. (Meist aus Pompeji.) Diese Gläser sind nicht besser geformt als unsere gemeinen Glaswaren, weil sie geblasen wurden, wobei in der Regel nur unbedeutende und leblose Profile zum Vorschein kommen können. Das Auge mag sich indes schadlos halten an einigen Schälchen usw. von schöner lasurblauer Farbe und an einigen Überresten bunter Millefiori, wenn auch letztere nicht mit den jetzigen venezianischen Prachtarbeiten wetteifern dürfen.

Von den pompejanischen Gefäßen aus *gebrannter Erde* (im
c vierten und fünften Zimmer derselben Sammlung) weisen dagegen schon die allergemeinsten eine bessere und edlere

Form auf; nur darf man sie nicht mit den griechischen Vasen vergleichen, von welchen bei Anlaß der Malerei die Rede sein wird. Die vielen Hunderte von gewöhnlichen Tonlampen haben in ihrem befangenen Stoff noch immer jene schöne Grundform mit den ehernen gemein. Einzelne Stirnziegel in Palmettenform zeigen, wie zierlich selbst an geringen Gebäuden das untere Ende jeder Ziegelreihe des Daches auslief. (Auch ein Gießmodell für dergleichen ist hier aufgestellt.) — Von tönernen figurierten Friesstücken findet sich wenigstens eine kleine Auswahl[1].

Einen eigenen klassischen Wert hat sodann die *florentinische* Sammlung *schwarzer figurenloser Tongefäße* (bei a den gemalten Vasen in dem verschlossenen Gang, der von den Uffizien nach Ponte vecchio führt). Neben mehr willkürlichen etruskischen Formen finden sich hier die schönsten griechischen Profilierungen, den edelsten Vasen von Bronze und Marmor im kleinen und in einem andern Stoffe nachgemacht. (Besonders eine Urna unvergleichlich.) Sie dienten nicht zum täglichen Gebrauch, sondern standen wohl in Tempeln und Gräbern.

Es wurde bereits erwähnt, daß die christliche Kirchenbaukunst mehr oder weniger sich dem Vorbild der heidnischen Basiliken anschloß und die von den Tempeln genommenen Säulen zum Bau ihres Innern benützte Die großen Modifikationen, welche den eigentümlichen Wert der christlichen Basilika ausmachen, sind kurz folgende.

1. Das Innere der heidnischen Basilika war ein zwar länglicher, aber auf allen vier Seiten von der Säulenhalle umgebener Raum oder (unbedeckt gedacht) Hof; in der christlichen Kirche wird derselbe zu einem bedeckten Mittelschiff, und die Halle zu zwei oder vier Seitenschiffen, während die Fortsetzung der Halle auf den Schmalseiten (vorn und hinten) wegfällt oder nur vorn und dann in veränderter Bedeutung, als innere Vorhalle, sich behauptet.

2. Die große hintere Nische (Apsis, Tribuna), einst durch die davor hinlaufende Halle teilweise dem Auge entzogen, wird jetzt geradezu das Ziel aller Augen, indem sich darin oder zunächst davor der Altar erhebt. Die Längenperspektive wird damit das Lebensprinzip der ganzen Basilika und damit der meisten abendländischen Kirchen überhaupt.

[1] Eine der bedeutendsten Terrakottasammlungen, die des Cavaliere Campana in Rom, ist nur schwer zugänglich.

3. In den wichtigern Basiliken entsteht vor der Nische ein Querschiff von gleicher oder fast gleicher Höhe mit dem Hauptschiff, zur Aufnahme bestimmter Klassen von Anwesenden (Geistliche, Beamte, Matronen usw.). Ein besonderer großer Bogen (der Triumphbogen) auf Säulen bildet den Übergang aus dem Hauptschiff ins Querschiff.

4. Die Errichtung eines obern Stockwerkes, in den heidnischen Basiliken beinahe Regel, wird hier zur Ausnahme (S. Agnese, S. Lorenzo fuori le mura, SS. Quattro Coronati in Rom). Die Obermauer des Mittelschiffes wird teils mit Malereien bedeckt, teils mit großen (jetzt meist vermauerten oder umgestalteten) Fenstern durchbrochen. Die ursprünglichen reichgeschmückten Flachdecken sind sämtlich untergegangen; an einigen Kirchen ist noch das mittelalterliche Sparrenwerk des Daches erhalten; die meisten tragen moderne Decken oder Scheingewölbe.

5. An den Basiliken von Ravenna kommt zuerst regelmäßig die Anordnung von zwei Nebennischen rechts und links von der Hauptnische vor.

6. Die Außenwände blieben meist schlicht und glatt (in Ravenna schüchterne Anfänge einer Einteilung, durch vortretende Wandstreifen mit Rundbogen, auch frühe schon eigentliche Bogenfriese). Was etwa, z. B. von Konsolen am Obergesimse vorkommt, ist von antiken Gebäuden entlehnt.

a (Apsis von S. Cecilia in Rom.) Die Fassade erhielt eine Vorhalle, wovon unten die Rede sein wird; die Türen hatten wohl in der Regel antike Pfosten; die Obermauer wahrscheinlich eine Dekoration von kostbaren Marmorplatten, auch wohl schon frühe von Mosaik.

7. Im Innern ist die Säulenstellung je älter desto dichter und desto gleichmäßiger (letzteres aus dem Seite 27, f, angegebenen Grunde). Die alte Peterskirche hatte über den Säulen ein gerades Gebälk, der alte Lateran und die alte Paulskirche Bogen; S. Maria Maggiore hat noch ihr gerades Gebälk — sämtlich Bauten des 4. und

b 5. Jahrhunderts. Von da an überwiegen die Bogen (Ausnahme: das Untergeschoß der alten Kirche von S. Lorenzo fuori) und bilden in Ravenna die ausschließliche Form; erst im 11.—13. Jahrhundert kommt wieder in einzelnen römischen Beispielen (S. Maria in Trastevere, S. Crisogono, die neuere Kirche von S. Lorenzo fuori) das gerade Gebälk und anderwärts sogar der Flachbogen vor (Dom von Narni und Vorhalle der Pensola ebenda).

8. In Rom setzen in der Regel die Bogen unmittelbar über dem Säulenkapitell an; in Ravenna schiebt sich ein trapezförmiges Zwischenstück ein, welches durch seine barbarische Bildung das richtige Grundgefühl wieder verdunkelt, welches hier ein Zwischenglied verlangte. Die Alten hatten wenigstens bei ihren vortretenden Säulen auch das betreffende Gebälkstück vortreten lassen, und als Brunellesco die alte Baukunst wieder zu erwecken suchte, war die Herstellung desselben sein erstes.

Die meisten Basiliken haben so starke Veränderungen erlitten, daß man nur mit Mühe sich den ursprünglichen Eindruck vergegenwärtigen kann. Da diese ganze Bauweise, mit der hohen Obermauer über den Säulen, einem starken Erdbeben nicht leicht widerstand, durch ihr hölzernes Dachwerk den Feuersbrünsten unterworfen war und auch ohne dieses durch ihre eigene Leichtigkeit zum Umbau einlud, so sind gewiß eine Menge Basiliken im Lauf der Zeit eingestürzt oder auseinandergenommen und großenteils mit Benutzung der alten Baustücke wieder zusammengesetzt worden. Außerdem ergaben sich Zu- und Anbauten aller Art, Kapellen, welchen zuliebe alle Wände durchbrochen wurden, neue Apsiden (zum Teil weil man Fenster brauchte), neue Fassaden je nach dem Stil des Jahrhunderts u. dgl. Zuletzt nahm sich nur zu oft der Barockstil dieser baufälligen Kirchen an, schloß ihre Säulen halb oder ganz in seine Pfeiler ein und überzog, was noch vom alten Bau übrig war, „harmonisch" mit seinen Stukkaturen; namentlich waren ihm die alten Decken und gar das sichtbare Sparrenwerk zuwider; im glücklichsten Fall nahmen überreich vergoldete Flachdecken, nur zu oft aber verschalte Gewölbe mit modernen Ornamenten deren Stelle ein. Das Vermauern der Fenster oben im Mittelschiff wurde so zur Regel, daß keine Basilika mehr ihr volles altes Oberlicht genießt. Höchstens den Mosaikboden ausgenommen, wollte kein altchristliches oder mittelalterliches Detail mehr zu dem modernen System der Altäre, der Chorstühle, der Wandmalereien passen; das Alte mußte weichen. So gibt es nun durch ganz Italien eine Menge Kirchen aus dem ersten Jahrtausend und den beiden nächsten Jahrhunderten, welche noch ihre antiken Säulen mehr oder weniger kenntlich aufweisen und auf den sonst als Ehrentitel gebrauchten Namen Basilika der Kunstform

halber Anspruch machen, dabei aber einen überwiegend modernen Eindruck hervorbringen.

Wir wollen nur kurz andeuten, wie man die ursprüngliche Gestalt der reichern Basiliken in Gedanken zu restaurieren hat.

Vor allem gehört dazu ein viereckiger Vorhof mit Hallen ringsum, dessen vorderer Eingang nach außen noch eine besondere kleine, gewölbte Halle mit zwei vortretenden Säulen hatte. (Diese kleine Halle erhalten an S. Cosimato
a in Trastevere — 9. Jahrhundert? — und an S. Clemente,
b sowie an S. Prassede in Rom — 12. Jahrhundert.) Von den vier Seiten des Portikus bildete die eine den Vorraum der Kirche selbst; in der Mitte des Hofes stand der Weihe-
c brunnen. Erhaltene vierseitige Portiken an den Domen von
d Capua und Salerno, an letzterm aus dem 11. Jahrhundert, auf schönen und gleichförmigen Säulen von Pästum; in
e Rom hat nur das späte S. Clemente — 12. Jahrhundert —
f noch den unversehrten Portikus, teils auf Säulen teils auf Pfeilern; in Mailand stammt die Vorhalle von S. Ambrogio, gewölbt auf Pfeilern mit Halbsäulen, wahrscheinlich aus der Zeit Ludwigs des Frommen. Spätere Klostervorhallen geben eine ziemlich genaue Anschauung von dieser Bauweise. Sehr viele Basiliken hatten indes nur eine Vorhalle längs der Fassade und diese hat sich in manchen Beispielen samt ihrem meist geraden, nicht selten mosaikierten Ge-
g bälk erhalten; so z. B. in Rom an S. Cecilia, S. Crisogono,
h S. Giorgio in Velabro, S. Giovanni e Paolo, S. Gregorio,
i S. Lorenzo fuori, S. Lorenzo in Lucina, an SS. Quattro Coronati in einem Umbau des 12. Jahrhunderts und an
k S. Saba mit einem obern Stockwerk; außerhalb Roms z. B.
l am Dom von Terracina, am Dom von Amalfi (Doppelreihe von Säulen mit normannisch-sarazenischen Spitzbogen und Gewölben); in Ravenna nimmt ein geschlossener und gewölbter Vorbau die Stelle der Vorhalle ein, z. B. am S. Apol-
m linare in Classe.

Von den Fassaden ist vielleicht keine einzige mit ihrem ursprünglichen oder ursprünglich beabsichtigten Schmuck erhalten; denn die Mosaiken, die man an der Fronte von
n S. Maria Maggiore noch sieht und an derjenigen von S. Paul sah, sind und waren Werke der Zeit um 1300. Wir bleiben auf die oben angegebenen Vermutungen beschränkt.

Im Innern, dessen Ausstattung unverhältnismäßig überwog, wurde vor allem der reichste farbige Schmuck erstrebt,

womöglich durch Mosaikbilder, welche die Oberwände des Mittelschiffes, die Wand des Triumphbogens (bisweilen schiffwärts und nischenwärts) und die Apsis samt ihrer Umgebung überzogen. Auch der Boden erhielt Mosaikornamente (die freilich in ihrer jetzigen Gestalt meist erst aus dem 11. und den folgenden Jahrhunderten stammen, wovon unten), und die Wände der Seitenschiffe wenigstens unten einen Überzug mit kostbaren Steinarten aus den Ruinen des alten Roms. Die baulichen Details mußten neben der starken Farbenwirkung dieses Schmuckes, namentlich auch des Goldgrundes, Wirkung und Wert verlieren und sich bald auf das allernötigste beschränken. Die Kapitelle wurden, wo man keine antiken vorrätig hatte, bisweilen aus orientalischen Bauhütten bezogen; namentlich in Ravenna wird man oft einem sonderbar umgestalteten korinthischen Kapitell mit kraftlosem aber zierlich geripptem und ausgezacktem Blattwerk begegnen, dessen Stoff — proconnesischer Marmor von der Propontis — seine Herkunft verrät. (5. und 6. Jahrhundert.) Hart daneben tritt aber auch ein schon ganz lebloses, muldenförmiges Kapitell auf, in welches kalligraphische Zieraten bloß flach eingemeißelt sind, und welches sich unter dem oben bezeichneten trapezförmigen Aufsatz besonders roh ausnimmt. (Jetzt in manchen Basiliken neue Kapitelle und Gesimse von Stucco über den alten.)

Die große perspektivische Wirkung des Ganzen war nicht zu jeder Zeit, sondern nur in besonders feierlichen Augenblicken zu genießen, indem eine unglaubliche Masse von Vorhängen die einzelnen Räume voneinander abschloß. Dieselben begannen schon mit der kleinen äußern Vorhalle (an derjenigen von S. Clemente und anderswo sind noch einige Ringe an der eisernen Stange sichtbar), umzogen dann den ganzen vierseitigen Portikus, teilten das Hauptschiff zwei- bis dreimal in die Quere, gingen an den Kolonnaden von Säule zu Säule und machten vollends den Altarraum zu einem unsichtbaren Allerheiligsten. Am Tabernakel mancher Altäre sind überdies noch besondere Stangen und Ringe von den ehemaligen Vorhängen zu bemerken, welche alle vier Seiten des Altars zu verhüllen bestimmt waren. Die Querbalken und Stangen, welche dieses oft kostbar gestickte Tuchwerk trugen, scheinen laut den Nachrichten mit Heiligenbildern geschmückt gewesen zu

sein; außerdem dienten sie wohl auch dem Bau selber als Verankerungen oder Schlaudern.

Von den einzelnen Ziergegenständen, den Thronen, Lesepulten, Predigtkanzeln, Osterkerzensäulen usw., ist das meiste erst seit dem 11. Jahrhundert gearbeitet (siehe unten). Wir müssen hier nur zwei Dinge erwähnen, welche ihre bleibende Gestalt schon in altchristlicher Zeit erhalten haben mögen. Zunächst die *Altäre*, deren bis ins 9. Jahrhundert jede Kirche nur einen hatte. Sie sind sämtlich so eingerichtet, daß der Priester dahinter steht und sich mit dem Angesicht gegen die Gemeinde wendet. Über ihnen erhebt sich mit vier Säulen (wozu man immer die kostbarsten Steine nahm, die zu haben waren) der Tabernakel, dessen oberer Teil oder Baldachin einen besondern kleinen Zierbau bildet (obere Säulchenstellung, kleine Kuppeln u. dgl. auch wohl einfache Giebel). Alte Beispiele sind in
a S. Lorenzo fuori[1] und in S. Giorgio in Velabro zu Rom
b erhalten; ein späteres in S. Clemente; eines aus dem
c 9. Jahrhundert in S. Apollinare in Classe bei Ravenna (im linken Seitenschiff), und eines aus dem 12. Jahrhundert
d (wenn nicht älter) in S. Anastasia zu Rom; auch die zwei
e Seitenaltäre des Domes von Terracina haben noch ihre ursprüngliche Form (12. Jahrhundert?). An sehr vielen Altären aber sind nur noch die vier Säulen alt.

Sodann war die Einrichtung des sog. *Chorus*, welche nur noch in S. Clemente zu Rom deutlich erhalten ist, eine Eigentümlichkeit der alten kirchlichen Anordnung, wenn auch nicht der urchristlichen. Ein viereckiger Raum gegen Ende des Mittelschiffes, um eine oder wenige Stufen erhöht und mit marmornen Schranken umschlossen, diente zur Aufstellung der psallierenden Priesterschaft[2]; an seinen beiden Seiten waren die Lesepulte (Analogia) angebracht, links (vom Altar aus gerechnet) dasjenige für die Epistel, rechts dasjenige für das Evangelium.

Überblickt man das Ganze dieser neuen Kunstschöpfung, so fehlt ihr wesentlich das organische Leben, welches die Glieder eines Baues in einen harmonischen Zusammenhang bringen soll. Die Benutzung antiker Baureste, an die man

[1] Das Grabmal Lavagna, rechts von der Haupttür derselben Kirche, besteht aus einem ganz ähnlichen Tabernakel (über einem antiken Sarkophag), vielleicht erst vom Jahr 1256.

[2] Vielleicht doch nur in Kirchen ohne Querschiff als Ersatz dafür gebräuchlich?

sich einmal gewöhnt hatte, ersparte zudem den folgenden Baumeistern die eigenen Gedanken, und so bleibt ihre Kirchenform bis ins 13. Jahrhundert stationär, während in Oberitalien und im Norden schon längst entscheidende neue Bauprinzipien in Übung sind und während die verfügbaren antiken Säulen usw. bereits auf das empfindlichste abnehmen. Die einzige wesentliche Veränderung in dieser langen Zeit besteht in einem stärkern Verhältnis der Höhe zur Breite in den römischen Basiliken des zweiten Jahrtausends. Rom überließ es dem Ausland, aus dem großen urchristlichen Gedanken des perspektivischen Langbaues die weitern Konsequenzen zu ziehen. Nach einer Reihe von Umbildungen, die in der Kunstgeschichte zuerst nach Jahrhunderten, später nach Jahrzehnten nachzuweisen sind, ging aus der Basilika ein Kölner Dom hervor.

Wenn nun aber auch dieser Bauform jede eigentliche Entwicklung fehlt, wenn sie die antiken Überbleibsel in einem ganz andern Sinne aufbraucht, als für den sie geschaffen sind, so gibt sie doch große, einfache Motive und Kontraste. Die kolossale halbrunde Nische als Abschluß des quadratischen Ganzen und des langen geraden Hauptschiffes hatte vielleicht in keinem antiken Gebäude so hochbedeutend wirken dürfen. Überdies lernt man den Wert großer antiker Kolonnaden, welche ja fast sämtlich diesen und ähnlichen Zwecken aufgeopfert wurden, geradezu nur aus den christlichen Basiliken kennen. Wer Sanct Paul vor dem Brande mit seinen vier Reihen von je zwanzig Säulen phrygischen und numidischen Marmors gesehen hat, versichert, daß ein architektonischer Anblick gleich diesem auf der Welt nicht mehr vorhanden sei.

Nicht unwesentlich für die Größenwirkung erscheint es auch, daß alle Zierbauten im Innern, der Altar samt Tabernakel, die Kanzeln, Pulte usw. ziemlich klein gebildet wurden, d. h. nicht größer als der Gebrauch es verlangte. Die Dekoration der Barockzeit glaubte diese Stücke in einem vermeintlichen „Verhältnis“ zu der Größe des Baues bilden zu müssen, während sie doch nur zu der Größe des Menschen, der sie bedienen, besteigen usw. soll, in einem natürlichen Verhältnis stehen. Berninis Riesentabernakel in S. Peter, die Riesenkanzeln im Dom von Mailand und andere Verirrungen dieser Art werden dem Reisenden nur zu nachdrücklich in die Augen fallen.

Von den Basiliken *Roms* zählen wir hier nur diejenigen auf, in welchen das Ursprüngliche noch kenntlich vorherrscht.

a *S. Paul* (4. Jahrhundert) wird mit seinen jetzigen Säulen von Simplongranit und mit seinen höchst kolossalen Verhältnissen das wesentliche des Eindrucks einer Basilika ersten Ranges immer am getreusten wiedergeben, leider getrübt durch die höchst willkürliche moderne Dekoration des Querschiffes (und, wir fürchten, auch des Langbaues, wenn derselbe vollendet sein wird). Man halte sich an die Räumlichkeit und die Hauptformen.

b *S. Maria maggiore* (5. Jahrhundert) mit wahrscheinlich eigens gearbeiteten, nicht entlehnten ionischen Säulen und geradem Gebälk. Die Pilaster der Oberwand sind in ihrer jetzigen Gestalt und vielleicht überhaupt modern, die Apsis im 13. Jahrhundert umgebaut. Die schöne, feierliche Wirkung beruht wesentlich auf dem ausschließlichen Oberlicht. Die (beste vorhandene) Renaissancedecke vom Ende des 15. Jahrhunderts.

c *S. Sabina* (5. Jahrhundert) ebenfalls von schönem, ursprünglichem Eindruck, der nur wenig gestört wird. Die Vorhalle gegen das Kloster hin im 12. Jahrhundert so gestaltet, wie sie jetzt ist.

d *S. Pietro in vincoli* (5. Jahrhundert) hat durch den Umbau der Obermauer des Mittelschiffes seine alte Herrlichkeit eingebüßt, von der noch die mächtige Apsis und die Anordnung des Querschiffes Zeugnis geben. — *S. Prisca*

e (5. Jahrhundert?) zeigt wenigstens noch die alte Disposition.

f *San Lorenzo fuori le mura* gewährt in seinem ältern Teil (6. Jahrhundert) zunächst eine reiche Sammlung antiker Baufragmente selbst aus der besten Zeit. Diese ältere Kirche, zweistöckig, unten mit geradem Gebälk, oben mit Bogen, hatte ihre Nische da, wo im 13. Jahrhundert die neuere Kirche, welcher sie jetzt als Chor dient, angebaut wurde. Bei diesem Anlaß wurde ihr ursprünglicher Boden, der sonst tiefer als die neue Kirche gelegen ist, beträchtlich erhöht und mit Balustraden im sog. Cosmatenstil (s. unten) versehen. Der Wert ist wesentlich ein malerisch-phantastischer.

g *S. Agnese,* eine Miglie vor Porta Pia (7. Jahrhundert) gibt den Eindruck einer Basilika mit Obergeschoß am schönsten und reinsten; die Halle ist hier wie in S. Lorenzo als notwendiger Verbindungsgang für das obere Stockwerk

auch vorn herumgeführt. Unter den antiken Säulen sind zwei mit vielfach profilierter Kannelierung auffallend. — Als Ganzes eines der besten Gebäude des frühern Mittelalters, so daß die Abwesenheit alles organischen Lebens in Gesimsen u. dgl. gerade hier am deutlichsten fühlbar wird.

S. Giorgio in Velabro (7. Jahrhundert), auf 16 Säulen; die Vorhalle angeblich 9., eher 12. Jahrhundert.

SS. Quattro Coronati; von dem Bau des 7. Jahrhunderts ist noch die gewaltige Nische ein Zeugnis; nach einer Zerstörung im Jahre 1085 rückte man im 12. Jahrhundert die Säulen der einst ziemlich großen Kirche enger und kürzer zusammen und errichtete ein oberes Stockwerk, das sich in Logen gegen das jetzige Hauptschiff öffnet. Reste der alten Kolonnade kamen so in den Vorhof zu stehen. — *S. Giovanni a Porta Latina* (8. Jahrhundert) unbedeutend. — *S. Maria in Cosmedin* (8. Jahrhundert) weniger durch die schon kümmerlichen Verhältnisse als durch die in Hauptmauern und Vorhalle verbauten Tempelreste merkwürdig, sowie durch eine Krypta, welche eine ältere Kirche zu sein scheint.

Die große Kirche *Araceli* auf dem Kapitol, aus unbekannter Zeit, doch der ziemlich gleichmäßigen Säulen wegen wohl noch aus dem ersten Jahrtausend. Mit den Zutaten aus allen späteren Zeiten zwar von bunter, aber noch immer imposanter Wirkung.

S. Lorenzo in Borgo vecchio hat nur noch die antike Säulenstellung.

SS. Nereo ed Achilleo (um 800), mit achteckigen Pfeilern, die indes vielleicht erst im 16. Jahrhundert die Stelle der alten Säulen einnahmen; um der Zutaten willen (alte Altäre, Schranken, Nischensitz, Kandelaber, Mosaik) immer sehenswert.

S. Marco (9. Jahrhundert) sehr modernisiert; die Vorhalle von Giul. da Majano; die Decke ebenfalls einfach schöne Renaissance. — *S. Maria della Navicella* (9. Jahrhundert); für diese Zeit von guten Verhältnissen; die Vorhalle von Raffael; der grau in grau gemalte Fries im Innern von Giulio Romano und Perin del Vaga.

S. Martino ai Monti (9. Jahrhundert), eine der prächtigsten Basiliken Roms, mit geradem Gebälk, aber in ihrer jetzigen Gestalt wesentlich ein Werk des 17. Jahrhunderts; namentlich ist das Gebälk über den Säulen stark überarbeitet. — Die links vom Chor gelegene, jetzt fast unterirdische Pfei-

lerhalle soll vom heil. Sylvester zur Zeit Konstantins als Kirche erbaut sein, woran zu zweifeln ist.

a *S. Saba* (wahrscheinlich 9. Jahrhundert) mit rätselhaften Anbauten und doppelter Vorhalle.

b *S. Prassede* (9. Jahrhundert), ein merkwürdiger Versuch, in das Organische einzulenken; große Backsteinbögen überspannen das Mittelschiff; dazwischen je drei Intervalle und zwei Säulen mit geradem Gebälk. Der Vorbau, sehr entstellt, hat doch noch seinen kleinen Außenportikus.

c *S. Niccolò in Carcere*, aus unbekannter Zeit; merkwürdig durch die hineinverbauten Reste dreier Tempel. (Neuer-
d lich fast von Grund aus restauriert.) — *S. Bartolommeo* auf der Tiberinsel (um 1000) hat fast nichts Ursprüngliches mehr als die Säulen.

e *S. Clemente*, in seiner jetzigen Gestalt aus dem 12. Jahrhundert, ist als Basilika unbedeutend, aber durch die vollständige Erhaltung der Vorhalle und der Anordnung des Innern (Chorus, Lesepulte, Altar und Schmuck der Nische) von klassischem Werte. Das Rankenwerk der Apsis, hier auf Goldgrund, ist indes nur ein Nachklang des unten zu erwähnenden, in der Vorhalle des lateranischen Baptisteriums.

f *S. Maria in Trastevere* (12. Jahrhundert) mit geradem Gebälk auf ungleichen Säulen (vgl. S. 28) und mit erhöhtem Querschiff; als historisches Architekturbild von großer Wirkung, zumal im Nachmittagslicht.

g *S. Crisogono* (12. Jahrhundert), desgleichen mit geradem Gebälk; trotz starker Erneuerungen ein edler Raum, der den Basilikenbau von der guten Seite zeigt.

h Der Neubau von *S. Lorenzo fuori le mura* (Anfang des 13. Jahrhunderts), welchem der alte Bau als Chor dient; — ebenfalls gerades Gebälk; bedeutende Dimensionen; ohne Zweifel ein Werk der äußersten Anstrengung, weil es sich um eine der Patriarchalkirchen handelte, und somit maßgebend für die römische Kunst unmittelbar nach Innozenz III. — Die Vorhalle sehr geräumig und für starken Besuch berechnet.

i Wie wenig man sich aber zu helfen wußte, wenn keine Säulen mehr vorrätig waren, zeigt die gleichzeitige Kirche *SS. Vincenzo ed Anastasio alle tre fontane*, eine halbe Stunde außerhalb *S. Paul*. Es gibt aus jener Zeit, welche in Toskana ein Baptisterium von Florenz, ein S. Miniato schuf, vielleicht gar kein mißgeschaffeneres Gebäude als diese

Pfeilerkirche. (Die Fenster sind mit Marmorplatten verschlossen, welche Reihen kleiner runder Öffnungen enthalten.)

Wo der gänzliche Mangel an antiken Säulen die Baumeister schon frühe genötigt hatte, mit eigenen Mitteln das mögliche zu leisten, da erscheinen sie viel selbständiger. Und zwar bis an die Tore von Rom. Die Kathedrale von *Viterbo* (12. Jahrhundert?) mit eigens gefertigten, gleichmäßigen und stattlichen Säulen, bringt auch wieder einen eigentümlichen Eindruck hervor; vollends steht die schöne S. Maria in *Toscanella* (1206) an Schwung der Formen den edlern toskanischen Bauten parallel. (Andere Basiliken freilich, in *Viterbo* selbst, in *Montefiascone, Orvieto, Foligno* usw. sind sehr formlos und roh[1]; der Dom von *Narni* und die Vorhalle der dortigen Kirche Pensola haben die schon erwähnten wunderlichen Flachbogen.) a b c d

Die *Campanili* (Glockentürme) mehrerer Basiliken und auch späterer Kirchen Roms gewinnen durch ihre schöne landschaftliche Wirkung einen höhern Wert als durch ihre Kunstform. Auch sie sind oft aus antiken Trümmern errichtet; manche Simse, welche die einzelnen Stockwerke scheiden, die Säulchen, welche die meist dreibogigen Fenster stützen, auch die Platten von Porphyr, Verde antico u. dgl., welche als harmlose Verzierung in die Wände eingelassen sind und von dem sonstigen Ziegelwerk wunderlich abstechen, sind aus den Ruinen des alten Roms entlehnt. Hier und da entwickelt sich aus dem Backsteinbau selbst durch Verschränkung und Schrägstellung der Ziegel ein neues primitives Gesimse. Von irgendeiner Verjüngung oder organischen Entwicklung ist keine Rede, kaum hier und da von einem Vortreten der Ecken. Der Effekt hängt wesentlich von der Umgebung ab, und es ist kritisch, das Motiv ohne weiteres auf andern Boden zu verpflanzen. (Die interessantesten: an S. Maria in Cosmedin, S. Giovanni e Paolo usw. Das Motiv im Geist der Renaissance umgedeutet: an S. Spirito.) e f

Unter den Basiliken *Ravennas* ist seit dem Umbau des Doms nur eine von erstem Rang übrig:

[1] Mit dicken, stämmigen Säulen, schmalen Mittelschiffen, starken Intervallen und schießschartenähnlichen Oberfenstern, also den unten zu nennenden roheren toskanischen Basiliken verwandt. Das steinerne Dachgesimse bisweilen schon von eleganter und kräftiger Bildung, während es in Rom noch Null ist.

a *S. Apollinare in Classe,* eine starke Miglie vor der Stadt, begonnen nach 534, geweiht 549, also aus der Zeit des Unterganges der Ostgotenherrschaft. Sie vereinigt alle bezeichnenden Eigenschaften der ravennatischen Basiliken: den geschlossenen Vorbau statt der Vorhalle, die äußere Einteilung der Wände mit Bogen und Mauerstreifen, die für Ort und Stelle gearbeiteten, nicht entlehnten Säulen, die Abwesenheit des Querschiffes, den runden isolierten Turm. Vor allem aber ist es ein herrlicher, weiträumiger Bau, die Säulen von grauem, weißgeadertem Marmor mit einer eigentümlichen Art von Composital-Kapitellen, die sonst an den wenigen erhaltenen Säulen der Herkules-
b basilika (auf dem großen Platz in Ravenna) vorkommen; die Piedestale mit einer rautenförmigen Verzierung. In der Tribuna ist noch ringsum das Gesimse mit Blätterfries erhalten, das keine größere römische Kirche mehr in echter Gestalt aufweist. (Die zwei Seitentribünen scheinen neuer.) Die Details im Schiffe beträchtlich modernisiert; der sichtbare Dachstuhl noch aus dem frühern Mittelalter.

Von den übrigen Basiliken sind mehr oder weniger erhalten:
c *S. Agata* (417), mit einer Tribuna, schon sehr byzantinischen Kapitellen, einer durch einen Bogen vom Schiff getrennten innern Vorhalle, äußerm Vorbau und rundem Turm.
d *S. Giovanni Evangelista* (425), bedeutend erneuert, zumal der Hinterbau; die Kapitelle hier vielleicht von einem ältern Gebäude, gut korinthisch; eine Krypta (ursprünglich?).
e *S. Francesco* (um 450), mit drei Tribunen, die Kapitelle modern.
f Am *Dom* hat der Umbau des vorigen Jahrhunderts (in tüchtigem Barockstil) die ehemalige fünfschiffige Basilika gänzlich zerstört, den alten isolierten Rundturm aber verschont.
g *S. Maria maggiore,* sehr verbaut, mit rundem isoliertem Turm.
h *S. Teodoro* (oder *S. Spirito*), aus der Zeit Theodorichs des Großen, beim Baptisterium der Arianer (s. unten). — Die schon erwähnte Herkulesbasilika war, nach den Überresten zu urteilen, wohl kein kirchliches Gebäude.
i *S. Apollinare nuovo,* die bedeutendste Basilika in der Stadt, mit rundem Turm; die Nebentribünen verbaut; die 24 Säulen aus Konstantinopel mit besonders bezeichnenden, fast ganz gleichen Kapitellen; das Gesimse über den Bogen alt. Großartiges, trefflich erhaltenes Mosaikensystem an den Obermauern des Mittelschiffes.

Später und schon mehr mittelalterlich als diese ravennatischen Kirchen: der Innenbau von *San Frediano* in *Lucca* (7. Jahrhundert?), ursprünglich fünfschiffig, jetzt durch Kapellen verengt. Die Kapitelle teils aus römischer Zeit, teils den römischen ohne Verwilderung nachgebildet, mit dünner Platte; die Bogen noch ohne Überhöhung. Der auffallend hohe Oberbau, die Fassade und die jetzige Tribuna werden einem Umbau des 12. Jahrhunderts wohl mit Recht zugeschrieben, allein die beiden letztern mit ihren *geraden* Gebälken über den Wandsäulchen, und die Außenseiten der Nebenschiffe mit ihren Konsolen und Wandstreifen (statt Bogenfriesen und Pilastern) weichen so weit von dem pisanisch-lucchesischen System des 12. Jahrhunderts ab, daß man annehmen dürfte, der Umbau habe etwa die Formen der alten Kirche reproduziert. Gerade diese abweichenden Elemente sind aber das Wohlgefälligste am ganzen Gebäude und ein vielleicht fruchtbringendes Motiv für unsere Baukunst. Schon Brunellesco hat die genannte Einteilung der Seitenwände an der Kirche der Badia bei Fiesole unverhohlen nachgeahmt. a

Der Innenbau von *S. Micchele* in Lucca gilt ebenfalls für sehr alt (8. Jahrhundert), wenigstens sind die Säulen und Kapitelle noch denen von S. Frediano ähnlich behandelt. b

Der *Dom von Triest*, eine ausgedehnte, ziemlich unscheinbare Basilika (6. Jahrhundert?), lohnt doch die Mühe des Besteigens wegen der eigentümlichen Verbindung der Kirche mit dem Baptisterium und einem andern alten Anbau und wegen der Mosaiken. Sodann schlummert hier, hoch über dem Adriatischen Meer, zwischen den Akazienbüschen die Asche desjenigen Mannes, welchem die Kunstgeschichte vor allen andern den Schlüssel zur vergleichenden Betrachtung, ja ihr Dasein zu verdanken hat[1]. c

Wir schließen noch eine Anzahl von Basiliken hier an, welche mit Ausnahme ihrer antiken Säulen nicht mehr viel kenntliches Altertum aufweisen; vielleicht ist selbst die jetzige Aufstellung der Säulen nicht mehr durchgängig die der ursprünglichen Kirchen.

S. Alessandro in *Fiesole*, hat nur noch seine ionischen Säulen; angeblich 6. Jahrhundert. d

S. Pietro de' Cassinensi in *Perugia*, ebenfalls ionisch und stark verändert. e

Der Dom von *Terracina*, mit modernisierten Kapitellen; f

[1] Winckelmann (Anm. des Verlags).

Vorhalle mit ionischen, durch Pfeiler verstärkten, auf Doppeltieren ruhenden Säulen, über welchen ein Mosaikfries und über diesem offene Spitzbogen (12. Jahrhundert?). Der Glockenturm mit Säulchenstellungen bekleidet, welche kleine Spitzbogen tragen; ähnlich ein Turm in Velletri.

a Der Dom von *Sessa* (bei S. Agata), mit korinthischen Säulen und einer gewölbten Vorhalle auf Pfeilern. Am mittlern der drei Bogen sind in der Hohlkehle biblische Geschichten eingemeißelt; ein schwacher Nachklang nordischer Portalbauten.

b Der Dom von *Capua*, mit dem schon erwähnten stattlichen Vorhof, dessen Bogen auf antiken korinthischen Säulen ruhen. Im Innern Basilika mit geradem Gebälk; korinthische Kapitelle aus christlicher Zeit, an die ravennatischen erinnernd. Unter dem Chor eine merkwürdige Krypta mit einem Grab Christi, offenbar erst aus der Zeit der Normannen und der Kreuzzüge.

Sodann die erweislich erst normannischen Basiliken:

c Der Dom von *Amalfi*, als malerischer Gegenstand bedeutender denn als Kunstwerk; die Säulen des Innern zu Pfeilern modernisiert. Die phantastische Vorhalle (überhöhte Spitzbogen mit Gewölben auf antiken Säulen), der Turm und der Kreuzgang sind kleine Spezimina jenes normannisch-sarazenischen Stiles, von welchem der Dom von Monreale in Sizilien das Prachtbeispiel ist. Der Spitzbogen ist hier als rein dekoratives Element von den Sarazenen entlehnt, noch nicht wie später im Norden aus konstruktiver Notwendigkeit erwachsen. Die Krypta reich modernisiert.

d Der Anbau links am *Dom von Neapel*, die alte Kirche *S. Restituta*, eine Basilika mit Spitzbogen; vielleicht ist die Tribuna und jedenfalls ein Gewölbe daneben rechts (das alte Baptisterium) aus viel früherer Zeit, das letztere noch mit Mosaikresten etwa des 7. Jahrhunderts.

e Als Roberts Guiscard den *Dom von Salerno* baute (um 1070), fanden sich wahrscheinlich keine Säulen vor, welche der beabsichtigten Größe und Pracht genügt hätten; die Kirche wurde auf Pfeilern mit Ecksäulen errichtet. (Bis ins Unkenntliche modernisiert, auch die große Krypta; von den drei Tribünen nur eine besser erhalten.) Der Vorhof mit überhöhten Bogen auf den schönen Säulen von Pästum; der Turm daneben mit Ecksäulen wie derjenige zu Amalfi. Unsere Aufzählung (die nur die wichtigern Kirchen umfaßt) muß da innehalten, wo die Benutzung der antiken

Säulen aufhört. Sobald man die Säulen besonders arbeiten und zusammensetzen muß, beginnt von selbst ein anderer Stil, dessen Anfänge roh aussehen, gleichwohl aber eine Befreiung vom schwersten stofflichen Zwang mit sich führen.

Neben der Basilikenform, deren Lebensprinzip die Längenperspektive ist, behauptet auch der *Zentralbau* eine wichtige Stelle. Italien bietet eine Anzahl verschiedenartiger Versuche dieser Gattung aus den frühern christlichen Jahrhunderten. Für Baptisterien (Taufkirchen, welche von jeder bischöflichen Kirche unzertrennlich waren) mochte diese Form wohl die passendste sein; für eigentliche Kirchen aber, d. h. für den Altardienst nur dann, wenn man den Altar wirklich in den mittlern Hauptraum als in die feierlichste Stätte des ganzen Gebäudes verlegte. Dies konnte man aber nirgends über sich gewinnen; in Gebäuden, welche eigentlich kein Ende, sondern nur einen Mittelpunkt und eine Peripherie haben, wurde ein besonderes Ende in Gestalt einer Nische u. dgl. für den Altar eingerichtet und so für die Gemeinde die von andern Kirchen her gewohnte Längenperspektive hergestellt. Dieser Widerspruch benimmt den betreffenden Kirchen gewissermaßen die höhere Weihe; das schöne Gebäude und dann der Altarraum sind zwei verschiedene Dinge.

Abgesehen hiervon ist aber der Zentralbau eines so vollkommenen Abschlusses in sich, einer so großen monumentalen Ausbildung fähig, daß selbst die weniger geschickten Lösungen dieser Aufgabe immer ein hohes Interesse erregen. Für die *Baptisterien*, welche hier vorweg zu behandeln sind, behauptete sich von frühe an die Form des einfachen oder des mit einem Umgang versehenen, oben zugedeckten oder zugewölbten Achtecks, in dessen Mitte der Taufbrunnen stand. Seltener kommt eine andere polygone oder die runde Form vor. An keinem des ersten Jahrtausends zeigt die Außenseite (jetzt) mehr als glatte Wände; die ganze, oft große Pracht war dem Innern aufbehalten. Auf künstliche Beleuchtung geflissentlich berechnet, sind die Räume meist ziemlich dunkel, nur durch eine Lanterna und durch die offene Tür erhellt.

Das Baptisterium beim *Lateran* in Rom (432—440) hat nichts Ursprüngliches mehr als seine Doppelstellung von Säulen mit geraden Gebälken und die Mauern, nebst der von zwei großen Porphyrsäulen gestützten, in zwei halbrunde Nischen auslaufenden Vorhalle (gegen den Hof)

Mit dem echten, ernsten Schmuck versehen, würde es einen ganz andern Eindruck gewähren als mit den Malereien des Sacchi und Maratti; ein kleiner mosaikierter Nebenraum und das prächtige Ornament grüngoldener Weinranken auf blauem Grunde in der linken Nischenkuppel der Vorhalle deuten noch an, in welchen Farben und Ornamenten das ganze Gebäude prangen mochte.

a Die Kirche S. Maria maggiore, einige Minuten außerhalb *Nocera* unweit seitab von der Landstraße nach Pompeji, ist ein Baptisterium des 4. Jahrhunderts, aus antiken Baustücken ohne besondere Sorgfalt zusammengebaut. Ein Kreis von je zu zweien zusammengestellten Säulen trägt sofort (ohne Zylinder) die mittlere Kuppel; der Umgang ist rings angewölbt; eine kleine Tribuna schließt sich daran. Von außen ganz formlos, gibt dieses Gebäude in besonderm Grade denjenigen Eindruck des Geheimnisvollen, durch welchen die damalige Kirche mit dem erlöschenden Glanz heidnischer Tempel und Weihehäuser wetteifern mußte.

b Das Baptisterium der *Orthodoxen* beim Dom zu *Ravenna* (begonnen vor 396) im Vollbesitz seiner Wandbekleidung und Mosaiken (diese vor 430), welche für das Ornament des 5. Jahrhunderts das wichtigste Denkmal sind; das letzte kenntliche Echo der pompejanischen Dekoration; die Flächen mit erhabenen Stukkogegenständen abwechselnd; das Gefühl vom Zusammenklang der Farben scheint das der schönen und freien Bildung und Einteilung der Zierformen zu überleben. Zur Einfassung dient eine untere und eine obere Reihe von acht Wandbögen mit Ecksäulen (Composita und ionisch); oben geht das Gebäude zu einer runden und ziemlich flachen Kuppel zusammen.

c Das Baptisterium der *Arianer* in Ravenna (jetzt S. Maria in Cosmedin) 6. Jahrhundert; Achteck mit (später?) angebautem Schiff, baulich unbedeutend.

d Beim sog. „alten Dom" zu *Brescia* kann man in Zweifel bleiben, ob das ziemlich große Gebäude als bloßes Baptisterium oder als Kathedrale erbaut worden; im erstern Fall wäre es die größte Taufkirche. Kuppelraum auf acht (modernisierten) Pfeilern mit rundem Umgang; letzterer bedeckt mit acht Kreuzgewölben; zwischen je zweien derselben das Segment eines Tonnengewölbes, gegen die Kuppel hin ansteigend und daher eine dunkle Ecke bildend. Ein Notbehelf, der (wie Ähnliches im Dom von Aachen) die Anlage jedenfalls dem frühen Mittelalter zuweist. Zylinder

und Kuppel aus dem 12. Jahrhundert, wenigstens was die jetzige Gestalt des Äußern betrifft. Der sehr sonderbare hintere Anbau, welcher als Chor mit Nebenkapellen dient, könnte wiederum ganz alt sein.

(Über Neapel und Triest s. oben.)

Fast bei jeder bischöflichen Kirche und an mancher großen Pfarre in kleinern Städten wird irgendein Bau dieser Art unter veränderter Gestalt und Bestimmung, oder in Trümmern, oder doch in Nachrichten nachzuweisen sein; mehrmals auch noch wohlerhalten und im Gebrauch. Noch im 11. und 12. Jahrhundert wurden Baptisterien neu gebaut, später dagegen die Taufen in die Kirchen selbst verlegt. Bei großen Umbauten der Kirchen ging das Baptisterium, wenn es zu nahe dabei stand, gewöhnlich zugrunde. Es mögen hier noch einige der spätern und spätesten genannt werden:

Dasjenige am Dom von *Torcello* (1008), einfaches Oktogon. (Der Dom selbst eine schlichte Basilika.)

Vor dem Dom von *Novara* ein Baptisterium, das wie so manche Bauten dieser Gegend wohl mit Unrecht in die alte Langobardenzeit versetzt wird; unten, wenn ich mich recht entsinne, Nischen ringsum.

Eines beim Dom von *Asti*, mit engem Mittelbau und breitem Umgang. (11. Jahrhundert.)

Neben der Hauptkirche von *Chiavenna* ein für uralt geltendes, überweißtes Achteck.

Ein Baptisterium war auch die Rundkirche mit Umgang, welche jetzt zu *S. Stefano in Bologna* gehört. Der Komplex von sieben Kirchen, welche hier in verschiedenen Zeiten zusammengebaut worden sind, bietet dem Altertumsforscher ein so angenehmes Problem, daß wir demselben die Freude der eigenen Entdeckung in betreff der Baufolge nicht stören wollen. Irgendeinen besondern architektonischen oder auch malerischen Wert haben diese geringfügigen Gebäude nicht. Dem ersten Jahrtausend gehört nur das besagte Baptisterium an; dasselbe erhielt aber im 12. Jahrhundert durch ein eingebautes heiliges Grab eine neue Bestimmung, mußte im Verlauf der Zeit durch Backsteinsäulen (die man neben die alten Marmorsäulen stellte) gestützt werden, und verlor vor etwa 50 Jahren die letzten Reste seiner alten innern Kuppelbemalung. Ein oberer Umgang ist längst vermauert und unsichtbar. — Ein kleiner anstoßender Klosterhof ist nur durch die Formwidrigkeit seiner untern Stützen interessant.

a Das Baptisterium von *Padua*, runder Oberbau auf viereckigem Untersatz; 12. Jahrhundert, von hübscher Wirkung. Das Baptisterium von *Cremona* (1167).

Während bei den bisher genannten die äußere Dekoration höchstens aus den einfachen Wandstreifen und Bogenfriesen des romanischen Stiles besteht, so macht das acht-
b eckige Baptisterium von *Parma* (12. und 13. Jahrhundert) einen Übergang in die plastische Detaillierungsweise toskanischer Wandflächen. Nur ist der Versuch — mit Wandbogen am untern Stockwerk und fünf Reihen Wandsäulchen darüber — nüchtern und spielend zugleich ausgefallen. Das Innere sechzehnseitig, unten Nischen, dann zwei Galerien mit geradem Gebälk, spitzbogige Lunetten und der Anschluß der Kuppelgurten. — Von den Baptisterien von *Pisa* und *Florenz*, in welchen sich jener toskanische Stil glanzvoll ausspricht, wird unten die Rede
c sein. — Das letzte Baptisterium, welches gebaut (oder doch nur so spät umgebaut) wurde, ist meines Wissens das Achteck von *Pistoja*, 1337.

Eine zweite Gattung von kleinern Gebäuden, welche als Zentralbauten gestaltet wurden, kommt wenigstens in zwei Beispielen vor: Die *Grabkirchen* hoher Personen.

d *S. Costanza* bei *Rom*, wahrscheinlich als Grabmal zweier Töchter Konstantins d. Gr. erbaut; der innere Zylinder mit der Kuppel auf zwölf Doppelstellungen von Säulen mit besondern Gebälkstücken (roh, ausgebauchte Friese) ruhend; der Umgang ebenfalls rund mit mosaikiertem Tonnengewölbe. Merkwürdiges Gegenbild zu den ganz als Außenbau gedachten heidnischen Kaisergräbern. (In Konstantinopel scheint die Apostelkirche zur Kaisergruft absichtlich gebaut gewesen zu sein.)

e Das Grabmal Theodorichs d. Gr. († 526), jetzt insgemein *la rotonda* genannt, vor dem Tor von *Ravenna*; außen polygon und ehemals mit einer Säulenhalle versehen, innen rund; Erdgeschoß und Hauptgeschoß; die flache Kuppel bekanntlich aus einem von Dalmatien hergebrachten Stein, 34 Fuß im Durchmesser. Namentlich am Hauptgesimse selbständige und ausdrucksvolle Detailbildung. Der Porphyrsarg, beim Sturz der Ostgoten der Gebeine beraubt,
f ist jetzt in der Stadt an dem sog. *Palazzo del Re Teodorico* eingemauert, einem echten Rest des alten Königspalastes, von dessen ehemaliger Fassade ein Mosaik in S. Apollinare nuovo (rechts vom Eingang) ein phantastisches Bild gibt.

Diesen Denkmälern schließen wir noch das der *Galla Placidia* in *Ravenna* an, jetzt SS. Nazario e Celso genannt (um 440); zwar ein lateinisches Kreuz, aber durch die Erhöhung und Überkuppelung der Mitte (mit einem sog. böhmischen Gewölbe) den Zentralbauten genähert. Die Mosaikornamente zumal am Tonnengewölbe des vordern Kreuzarms an Wert und Alter denen des orthodoxen Baptisteriums nahekommend. Das Äußere ein roher Ziegelbau, klein und unscheinbar. a

Der eigentlichen Kirchen sind unter den Zentralbauten allerdings nur wenige bedeutende, wenn S. Lorenzo in Mailand (Seite 50, f) als antiker Thermenbau ausgeschieden werden muß.

Das einfachste Motiv zeigt der rätselhafte, im 5. Jahrhundert höchstwahrscheinlich als Kirche errichtete Bau *S. Stefano rotondo* auf dem Coelius zu *Rom*. Ein innerer Säulenkreis mit Bogen trägt den zylindrischen Oberbau, wozu er im Verlauf der Zeit einer halbierenden Zwischenmauer auf zwei Säulen und drei Bogen als Unterstützung bedurfte. Ein äußerer Säulenkreis ist seit dem 15. Jahrhundert durch dazwischengezogene Mauern zur Grenze der Kirche geworden; der äußerste Mauerumfang wurde aufgegeben und ist nur noch in Trümmern vorhanden. Es sind lauter weite Räume, nicht auf Wölbung, sondern auf flaches Eindecken berechnet. Der Altar unter dem hohen Mittelraum ist modern; an einem erhaltenen Stück des äußersten Umganges ist für den ursprünglichen Altar eine eigene Tribuna eingerichtet. Die höchst rohen ionischen Kapitelle passen kaum zu der beglaubigten Einweihungszeit (468—483), wenn man erwägt, daß diejenigen von S. Maria maggiore kaum 30 Jahre älter sind, allein der Zustand Roms in dieser Zeit würde am Ende jede Mißform erklären. b

Weit das wichtigste Gebäude dieser Gattung ist jenes berühmte Achteck *San Vitale* zu *Ravenna*, in der letzten Ostgotenzeit erbaut, zu Anfang der byzantinischen Herrschaft ausgeschmückt (Mitte des 6. Jahrhunderts). Nachahmung zentraler Kirchen des Orients, mit oberm und unterm Umgang, dessen acht einzelne Seiten mit Stellungen von je zwei Säulen im Halbrund einwärtstreten; die Kuppel der Leichtigkeit wegen aus tönernen Hohlkörpern (Amphoren) konstruiert, leider durch Stukkozieraten entstellt; die Tribuna als besonderer Ausbau durch den Umgang hindurchgelegt; die jetzige Vorhalle nicht die ursprüngliche; die c

Außenmauern schlicht. Der Eindruck reich, aber unruhig; das Einwärtstreten der Säulenstellungen aus einem Zweck perspektivischer Scheinerweiterung, welche erst wieder im Barockstil des 17. Jahrhunderts ihresgleichen findet. (Vgl. S. 51, S. Lorenzo.) Der untere Teil der Wände und der Fußboden sind oder waren auf das kostbarste inkrustiert. Einen andern Nachklang byzantinischen Zentralbaues ge-
a währt die Kirche *S. Fosca* auf *Torcello* bei Venedig, welche dem Verfasser nur aus Abbildungen bekannt ist. Als lebensfähiges Motiv für große Binnenräume verdient sie die Beachtung der Architekten — In den ältern kleinen Kirchen *Venedigs* selbst zeigt sich ein merkwürdiges Schwanken zwischen den beiden Systemen; es sind kurze Basiliken mit einer Kuppel über der Kreuzung; *S. Giaco-*
b *metto di Rialto,* angeblich schon aus dem 5. Jahrhundert, ist jedenfalls das älteste dieser Kirchlein, die Bauform als solche reicht aber bis ins 15. Jahrhundert hinunter. (Z. B. S. Giovanni Crisostomo, 1483 von Tullio Lombardo erbaut.) *S. Tommaso* in Limine, dritthalb Stunden von *Bergamo* (9. Jahrhundert), ist wieder ein einfacher Rundbau; Zylinder mit Kuppel auf Säulen; runder Umgang mit hinausgebauter Tribuna.

c Endlich *S. Angelo* zu *Perugia*, wahrscheinlich noch aus dem ersten Jahrtausend; ein Sechzehneck. Über 16 (spätkorinthischen) Säulen erhebt sich der Zylinder; aus acht Ecken springen Bogen hervor gegen die Mitte und tragen das Dach; ebenso tragen sechzehn von Wandpilastern aus gegen den Zylinder hinansteigende Bogen das Dach des Umganges. Ohne die modernen Zutaten würde dieses sehr glücklich gedachte Gebäude mit seinem ausschließlichen Oberlicht (durch die Fenster des Zylinders) eine bedeutende Wirkung machen.

Bei all diesen Gebäuden des ersten Jahrtausends, mit ihren Säulen und andern Fragmenten aus dem Altertum, trägt eine historische Ideenverbindung, selbst in unbewußter Weise, sehr viel zur Wertschätzung bei. Es ist ein Weltalter, das die Erzeugnisse eines andern zu seinen neuen Zwecken aufbraucht; eine Kirche, der unsere Phantasie einen geheimnisvollen Nimbus gibt und deren Andenken mit der ganzen europäischen Geschichte unlösbar durcheinander geflochten ist. Diesen mitwirkenden Eindruck elegischer Art möge man von dem künstlerischen getrennt halten. Es handelt sich eben doch um lauter zusammen-

gesetzten Notbehelf, dessen Ganzes nie einen wahrhaft harmonischen Eindruck machen kann. Wohin mußte es schon im 6. Jahrhundert in Italien gekommen sein, wenn man für die ravennatischen Kirchen, in Ermanglung antiker Bruchstücke, die Säulen und Kapitelle aus der Gegend von Konstantinopel fertig holen ließ? Selbst die baulichen Kombinationen und Ideen kamen, wie erwähnt, teilweise von Osten her.

Und doch keimt neben der Barbarisierung der größern Bauformen ein Rest schöner Einzelbildung weiter in Gestalt des *Ornamentes* zu gewissen Zwecken.

Der Schutt Roms war damals unermeßlich reich an kleinern Baustücken aller Art, die jedem zu Gebote standen. Aus steinernen und tönernen Konsolen, Simsfragmenten, Kassetten usw. entstand im 10. Jahrhundert die sog. *Casa di Pilato* (richtiger Haus des Crescentius). Außerdem aber gab es und gibt es stellenweise noch Platten von kostbaren Steinen, mit welchen einst die Wände der Paläste belegt gewesen waren; es gab Porphyrsäulen und Fragmente solcher, auch vielen grünen numidischen Marmor und Giallo antico. Diese Reste zerschnitt man und setzte daraus neue Zeichnungen zusammen; die zu Scheiben gesägten Porphyrsäulen pflegten dann die Mitte der zu verzierenden Fläche einzunehmen; das übrige wurde mit gelbem, grünem und weißem Marmor ausgelegt. Das inzwischen sehr emporgekommene Mosaik half mit seinen Glaspasten und zumal mit Gold nach; doch blieb der Stein in Rom immer das Vorherrschende, und diese Dekoration ist daher schon von Anfang an etwas anderes als die sarazenische oder moreske, welche wesentlich auf Glaspasten beschränkt blieb. Letzteres gilt, wie wir sehen werden, auch von der unteritalischen.

Die Gegenstände, um welche es sich handelt, sind Fußböden, Türpfosten, bischöfliche Throne, Lesepulte (Ambonen, Analogien), Schranken und Einfassungen von Sitzen, Altäre und Säulen für die Osterkerze. Die der Skulptur und der plastischen Ornamenitk [1] unfähig gewordene Kunst ergeht sich in einem angenehmen mathematischen Linienspiel, im Wechsel bunter Flächen. — Manche der betreffenden Überreste sind frühmittelalterlich, allein wir

[1] Was von dieser in Rom vor dem 12. Jahrhundert vorkommt, ist äußerst barbarisch, und so auch Späteres, was nicht von den Cosmaten herrührt.

sind nicht imstande sie auszuscheiden von denjenigen des 12. und 13. Jahrhunderts, unter welchen sich die wichtigsten mit befinden. Damals tat sich nämlich in Rom die Familie der *Cosmaten* (Laurentius, Jacobus, Johannes usw.) mit solchen Arbeiten hervor; für diese kleinern, dekorativen Aufgaben studierten sie zum erstenmal wieder einigermaßen die Bauwerke des Altertums und sahen denselben wenigstens das Notwendigste für die Profile der Einfassungen, Ränder, Gesimse usw. ab. Dieser kleine Anfang von Renaissance macht einen erfreulichen Eindruck, obschon er die Baukunst im großen nicht berührte.

Von den unzerstörbaren *Fußböden* aus jenen harten Steingattungen enthält jede ältere und auch manche sonst modernisierte Kirche ein Stück, wenigstens im Chor. (S. Cecilia, S. Alessio, S. Crisogono, SS. Giovanni e Paolo, S. Gregorio, S. Prassede und viele andere.) Die reichsten sind mehr oder weniger sicher, und zwar spät datiert: der in
a S. Maria in Cosmedin (um 1120), der prachtvolle von
b S. Maria maggiore (um 1150), der von S. Maria in Traste-
c vere (etwas früher), der sehr reiche in der Vorderkirche von S. Lorenzo fuori le mura (12. Jahrhundert, vielleicht erst um 1220). Im Detail Teppichmustern ähnlich, doch als Ganzes anders komponiert, geben sie deutliches Zeugnis davon, welchen Wert die Kirche von jeher auf schöne Fußböden gelegt hat. Zu einer Zeit, da die Kunst sich noch an das Material halten, durch Goldgerät, Prachtgewebe und Mosaiken den Eindruck des Heiligen und Außerweltlichen hervorbringen muß, weil sie die ewige Form nicht mehr oder noch nicht schaffen kann, — zu einer solchen Zeit gebührte auch dem Fußboden, der ja ein geweihtes Asyl bezeichnete und den Schauplatz für die heiligsten Begehungen ausmachte, eine Ausstattung, die ihn von dem profanen Draußen auf das stärkste unterschied.

d Außerhalb Roms hat auch S. Vitale in Ravenna einen
e prächtigen Boden von Steinmosaik, ebenso S. Marco in Venedig. Doch herrschen andere Dessins und Steinarten vor. Die *übrigen steinernen Schmucksachen* sind hauptsächlich in folgenden Kirchen von Rom zerstreut:

f S. Agnese fuori le mura: Wandbekleidung und Sitz im Chor (7. Jahrhundert); Altar einer Nebenkapelle.

g S. Cecilia: der Altartisch; sein Tabernakel erst vom Ende des 13. Jahrhunderts.

h S. Cesareo: mehrere Altäre, ein reicher Bischofsstuhl mit

gewundenen mosaikierten Säulen, ein Pult, reiche Chorschranken, — eine der bedeutendsten Kirchen hierfür.
S. Clemente: der Altartabernakel und die vollständige Einrichtung des Chorus (s. oben S. 77 und 83).
S. Giorigio in Velabro: zierlicher Altartabernakel.
S. Lorenzo fuori le mura: das Pult (Ambo) rechts das herrlichste unter den vorhandenen; die Brustwehren und der Bischofsstuhl in der hintern Kirche ebenfalls vom zierlichsten Cosmatenstil; der Altar vom Jahre 1148.
S. Maria Araceli: willkürlich getrennte und neu zusammengesetzte Pulte, von den Cosmaten Laurentius und Jacobus; im linken Querschiff die Ara.
S. Maria in Cosmedin: Boden, Bischofsthron und Pult um 1120 im Auftrag des Kardinals Alphanus gefertigt, dessen Grab in der Vorhalle.
SS. Nereo ed Achilleo: Pult, Schranken, Kandelaber, Bischofsstuhl und Fußboden.
Geringere Reste in S. Balbina, S. Pancrazio, S. Saba (datierte Türeinfassung des Cosmaten Jacobus) usw.[1].
Die einzige wahrhaft architektonische Blüte, welche diese

[1] In *Ravenna* sind derartige Gegenstände meist aus älterer Zeit und nicht mosaikiert, dagegen merkwürdig als späte Urkunden der antiken *plastischen* Dekoration. In S. Apollinare in Classe: die Abschlüsse der Rundbank der Tribuna, entlehnt vom Bischofsstuhl des h. Damian († 705); der Altartabernakel am Ende des linken Seitenschiffes (8068—10); beide Werke mit schon kalligraphisch leblosen Zieraten. — In S. Agata: der runde Ambo, spätrömisch. Im Dom: Chorumgang: die beiden abgesondert eingemauerten Hälften des runden Ambons aus der Zeit des Erzbischofs Agnellus (556—569) mit flachen Tierfiguren in lauter viereckigen Feldern, schon sehr roh; in der Sakristei der elfenbeinerne Bischofsstuhl des h. Maximian (546—556), s. d. Skulptur. — In SS. Nazario e Celso (Galla Placidia): der Altartisch aus dünnen Alabasterplatten, weniger wegen der unbedeutenden Reliefs merkwürdig, als weil er auf Erhellung durch hineingestellte Lampen berechnet war. — In S. Apollinare nuovo der besterhaltene Ambon, auf vier Säulen, mit reichem römischem Detail in barbarischer Anwendung usw.
Auch die beiden Ambonen und das kleine Sacellum (an einem Pfeiler links) in S. Marco zu *Venedig* gehören eher dem Kreise dieser ravennatischen Dekoration an als der römischen. Leblose plastische Verzierung mit Vergoldungen, aber kein Mosaik; die Steingattungen sind an sich selbst schon kostbar genug. — Ein Unikum des 9. Jahrhunderts ist endlich der mit Reliefiguren versehene und (nach den alten Spuren neu) bemalte Tabernakel des Hochaltars in S. Ambrogio zu *Mailand*.

Dekoratorenschule hervorbrachte, sind ein paar *Klosterhöfe* und kleinen Bogen und Säulchen, innen flachgedeckt oder gewölbt. Die einfachern derselben (bei S. Lorenzo fuori, S. Vincenzo alle tre fontane, S. Sabina) haben nichts als den Marmor vor irgendeinem frühen romanischen Kreuzgang in Deutschland voraus. An dem Hof von Subiaco dagegen bemerkt man schon einen Versuch, durch ernste Annäherung an die antiken Bauformen Seele und Sinn in die Halle zu bringen, und in den rosenduftenden Klosterhöfen des Laterans und der Abtei S. Paul sind diese antiken Formen sowohl durch Anwendung des prachtvollsten Mosaikschmuckes, als durch gemeißelte Marmorzieraten zu einer neuen und ganz eigentümlichen Belebung gediehen. (Erste Jahrzehnte des 13. Jahrhunderts.) Unmittelbarer als in den ganzen Basiliken dieser Zeit, welche ältern Vorbildern nachfolgen, spricht sich hier der Formengeist der Epoche Innozenz III. aus. — Die Vorhalle des Domes von Cività Castellana zeigt ein ähnliches Zurückgehen auf klassische Vorbilder, verbunden mit zierlicher Mosaikierung. — Die letzten Cosmaten arbeiteten im gotischen Stil, wovon bei Gelegenheit.

Die unteritalischen, ganz auf der Glaspaste beruhenden Zierarbeiten des 11. und 12. Jahrhunderts (denn was Älteres darunter sein mag, läßt sich schwer ausscheiden) haben, wie gesagt, einige Motive mit den sarazenischen gemein, möglicherweise sogar die Urheber.

Weit das Umständlichste und Prachtvollste in dieser Art auf dem italischen Festlande: die Ambonen, die Sängertribüne, die Osterkerzensäule, der Rest der Chorschranken u. a. m. im Dom von Salerno.

Auch der Fußboden, von harten Steinen, ist wenigstens im Chor erhalten.

Einfachere Reste im Dom von Amalfi. (Das nahe Ravello hat der Verfasser nicht besucht.)

Im Dom von Capua sind am Grab Christi in der Krypta große Mosaikplatten von der ehemaligen Kanzel eingelassen, mit moresken Dessins, doch auch Mäander.

Im Dom von Sessa dient die sehr reiche Kanzel, deren Säulen auf Tieren ruhen, jetzt als Orgellettner; prachtvolle Mosaikplatten als Einfassungswände des jetzigen Chores; die Osterkerzensäule mit skulpierten Bändern unterbrochen.

In der Kathedrale zu Fondi: Mosaikkanzel auf Säulen mit Tieren.

Im Dom von Terracina: eine ähnliche; die Osterkerzensäule, gewunden und gestreift, eine der prächtigsten.

Es läßt sich nicht leugnen, daß die italische Kunstübung sich mit diesem anmutigen Spiel von Material und Farben begnügt, gleichzeitig mit den größten Fortschritten der nordischen Architektur. Diese, von Vernützung antiker Baustücke fast seit Anfang an abgeschnitten und, was mehr heißen will, von einem andern Geiste getragen, hatte inzwischen die erlöschenden Erinnerungen des römischen Stiles zu einem eigentümlichen *romanischen Stil* ausgebildet, der um 1200 schon im Begriff war, sich zum *germanischen* zu entwickeln. Diesem romanischen Stil stellt sich nun in Mittel- und Oberitalien ein nicht unwürdiges Seitenbild gegenüber.

Das große Verdienst, dem Basilikenbau zuerst wieder ein neues Leben eingehaucht zu haben, gebührt, was Italien betrifft, unstreitig den *Toskanern*. Der hohe Sinn, der dieses Volk im Mittelalter auszeichnet, und dem man auch ein stellenweises Umschlagen in die Sinnesart der Erbauer des Turmes von Babel verzeihen mag, begnügte sich schon frühe nicht mehr mit engen, von außen unscheinbaren und innen kostbar verzierten Kirchen; er nahm eine Richtung auf das Würdige und Monumentale. Dieselbe offenbarte sich zunächst, seit dem 11. Jahrhundert, in der Wahl des Baustoffes. Der Sandstein und Kalkstein, welchen man in der Nähe hatte, schien zu sehr der Verwitterung ausgesetzt; man holte in Carrara den weißen, anderswo schwarzen und roten Marmor und inkrustierte damit wenigstens den Kernbau, wenn man ihn auch nicht daraus errichtete. Zum erstenmal wieder erhielten die Außenwände der Kirchen eine organisch gemeinte, wenn auch zum Teil nur dekorativ spielende Bekleidung: Pilaster oder Halbsäulen mit Bogen, Gesimse, Streifen und Einrahmungen von abwechselnd weißem und schwarzem Marmor, nebst anderm mosaikartigem Zierat. An den größern Fassaden behauptete sich seit dem Dom von Pisa ein System von mehrern Säulchenstellungen übereinander; die obern schmaler und dem obern Teil des Mittelschiffes (wenigstens scheinbar) entsprechend; unten größere Halbsäulen mit Bogen, auch wohl eine Vorhalle (Dome von Lucca und Pistoja). Im Innern rücken die Säulen auseinander; ihre Intervalle sind bisweilen beinahe der Breite des Mittelschiffes gleich, welches allerdings sich sehr in das Schmale

und Hohe zieht; in den echt erhaltenen Beispielen hat es
a flache Bedeckung, während die Nebenschiffe gewölbt werden (S. Andrea in Pistoja). An den Säulen ist häufig der Schaft, außerhalb Pisa aber selten das Kapitell antik, obwohl die oft auffallende Disharmonie zwischen beiden (indem das Kapitell einen schmalern untern Durchmesser hat als der Schaft) auf die Annahme benutzter antiker Fragmente führen könnte; ein Rätsel, welches sich nur durch die Voraussetzung einigermaßen löst, daß die Kapitelle etwa aus wenigen Steinmetzwerkstätten für das ganze Land bestellt oder fertig gekauft wurden. Ihre Arbeit ist sehr ungleich, von der rohsten Andeutung bis in die feinste Durchführung des Korinthischen, auch der Composita. An den bedeutendern Kirchen versuchte man schon frühe, der Kreuzung des Hauptschiffes und des Querschiffes durch eine Kuppel die möglichste Bedeutung zu geben.

b Die einfachsten Elemente dieses ganzen Typus enthält wohl der *Dom* von *Fiesole* (1028); das Äußere dürftig, doch schon von Quadern; innen ungleiche Bogen über den Säulen; der Kreuzraum kuppelartig zugewölbt; die Nebenräume (oder Arme des Querschiffes) mit halben Tonnengewölben bedeckt, die sich sehr ungeschickt an die Bogen des Kreuzraums anlehnen. Alle Details einfach bis zur Roheit; die Krypta (mit ionischen Säulchen) ein späterer Einbau[1]. Merkwürdigerweise entspricht schon hier die ganz schmucklose Fassade der Kirche nicht, sondern ragt bereits als vorgesetzte Dekoration über dieselbe hinaus.

Zur vollen Ausbildung des Typus reichte aber ein bloßer Bischofssitz nicht aus; es bedurfte dazu des ganzen munizipalen Stolzes einer reichen im Zentrum des damaligen Weltverkehrs gelegenen Handelsrepublik. Wie nördlich vom Apennin Venedig, so vertrat südlich *Pisa* diese Stelle. Im Hochgefühl eines Sieges über die Sizilianer gründeten die von
c Pisa 1063 ihren *Dom*; als Baumeister nennt sich *Rainaldus*. Die schöne isolierte Lage, der edle weiße Marmor mit schwarzen und farbigen Inkrustationen, die klare Absicht, ein vollendetes Juwel hinzustellen, die gleichmäßige Vollendung des Baues und der benachbarten Prachtgebäude — dies alles bringt schon an sich einen großen Eindruck hervor; es gibt nicht eben viele Kirchen, welche diese Vor-

[1] Das Ganze liefert den stärksten Beweis gegen die behauptete Gleichzeitigkeit von S. Miniato bei Florenz (angeblich von 1013), welches durchweg die feinste Durchbildung zeigt.

bedingungen erfüllen. Außerdem aber tut die Kunst hier einen ihrer ganz großen Schritte. Zum erstenmal wieder seit der römischen Zeit sucht sie den Außenbau lebendig und zugleich mit dem Innern harmonisch zu gliedern; sie stuft die Fassade schön und sorglich ab und gibt dem Erdgeschoß Wandsäulen und Wandbogen, den obern Teilen durchsichtige Galerien, zunächst längere, dann dem Mittelschiff und dem Giebel entsprechend kürzere. Sie weiß auch, daß ihre Wandsäulen jetzt einem neuen Organismus angehören, und verjüngt dieselben fast gar nicht mehr (womit es der Baumeister von S. Micchele in Lucca versah.) An den Seiten wird ebenfalls die einfachere Form, hier Wandpilaster mit Bogen und eine kleinere Reihe darüber mit geradem Gebälk, den untern Schiffen zugewiesen, die leichtere und reichere, nämlich Wandsäulen mit Bogen, dem Oberschiff. Es ist denkbar, daß orientalische Kirchen einzelne dieser Elemente darboten, aber ihre Vereinigung in einem Guß ist pisanisch. Von der Wiese hinter dem Chor aus offenbart sich dann eine andere große Neuerung: nach vielhundertjährigem Herumirren in den Wirkungen des Details hat die Baukunst wieder ein wahres Kompositionsgefühl im großen errungen; sie weiß wieder bei großen dominierenden Hauptlinien in der Einfachheit reich zu sein. Von den niedrigen Nischen der etwas höhern Querarme aus leitet sie den Blick empor zum First des Hauptschiffes und zur Kuppel und gibt als mittlere reiche Schlußform die prächtige Chornische mit ihren Galerien.

Im Innern ist der Dom eine fünfschiffige Basilika und ruht auf lauter antiken Säulen (deren Kapitelle seit ihrer Überarbeitung mit Gips für die Untersuchung meist verloren sind), teilt sonach die hemmenden Bedingungen der römischen Basiliken. Aber ein neuer Geist hat sich das gegebene Material dienstbar gemacht, und daraus vor allem einen schlanken Hochbau zu schaffen. Nach römischer Art hätten bei dieser Breite drei Schiffe genügt; hier sind es fünf, von enger Stellung, die vier äußern gewölbt; der zweiten niedrigern Säulenreihe ist durch Überhöhung der Bogen nachgeholfen. Statt der hohen Oberwände und ihres Mosaikschmuckes sieht man dann die herrliche luftige Galerie von Pfeilern (gleichsam Repräsentanten der Mauer) und Bogen, in der Mitte von Säulen gestützt. Schon einzelne römische Basiliken haben Obergeschosse; auch die Oströmer liebten solche obere Galerien, allein sie versäumten, ihnen durch

diese leichtere Behandlung den lokalen Charakter zu geben. Das Querschiff endlich wurde hier — zum erstenmal an einer Basilika — dreischiffig gestaltet, um dem Eindruck des Hohen und Schlanken treu zu bleiben; es bildet mit seinen Schlußnischen gleichsam zwei anstoßende Basiliken. Vielleicht mehr aus praktischen als ästhetischen Gründen führte der Baumeister die durchsichtige Galerie auf beiden Seiten quer hindurch nach dem Chor zu und schuf damit jenen geheimnisvoll prächtigen Durchblick in die Querarme. — Welches Quadrat aber sollte nun als Basis der Kuppel angenommen werden, die man hier zum erstenmal mit dem Basilikenbau zu kombinieren wagte? Langhaus und Querbau schneiden sich in ungleicher Breite, man nahm die ganze Breite des letztern und die des Hauptschiffes des erstern, und so ergab sich die merkwürdige ovale Kuppel, die später noch eine gotische Außengalerie erhielt.

Während des Baues reinigte sich der Stil. Wir dürfen z. B. annehmen, daß die schon sehr gut gegliederte Galerie im Innern zu den spätern Baugedanken gehört, ebenso ihre Außenwand, welche eine obere Pilasterordnung über den Wandbogen bildet.

a Vollständiger spricht sich dann dieser gereinigte Stil im *Baptisterium* aus, welches 1153 von *Diotisalvi* gegründet wurde. (Die gotischen Zutaten, Baldachine, Giebel, Spitztürmchen, sind erst im 14. Jahrhundert hinzugekommen.) Man wird hier durchgängig die Formenbildung des Domes veredelt und vereinfacht wiederfinden, die Bogenprofile, die Mosaikierung der Füllungen usw. Auch meldet sich an der äußern Galerie wie im Innern, wenn nicht durchgängig, so doch vorherrschend das eigentümlich romanische Kapitell. Ganz besonders wichtig ist aber die Unterbrechung nach jeder dritten Säule im Innern durch einen Pfeiler, und zwar im obern sowohl als im untern Stockwerk, worin sich deutlich das Verlangen nach einem höhern baulichen Organismus ausdrückt. Ebenso ist die hohe konische Innenkuppel nur eine ungeschickte Form für das Bedürfnis nach einem leichten, strebenden Hochbau. — Die Schranken um den Mittelraum und die Einfassung des Taufbeckens zeigen, welch ein neues Leben auch innerhalb der Dekoration erwacht war, wie man auch hier sich von dem bloßen Mosaik mit Prachtsteinen losmachte zugunsten einer reinen und bedeutenden plastischen Verzierung.

Seit 1174 bauten *Wilhelm von Innsbruck* und *Bonannus* das a
Campanile, den berühmten schiefen Turm[1]. Hier ist die

[1] Die berühmte Frage über Absicht oder Nichtabsicht beim Schiefbau erledigt sich bei einiger Aufmerksamkeit leicht. Offenbar wurde der Turm lotrecht angefangen und senkte sich, als man bis in das dritte Stockwerk gelangt war, worauf man ihn schief ausbaute. — Bei diesem Anlaß hat *E. Förster* (Handbuch usw., s. d. Art.) eine allgemeine Ansicht nicht nur über diesen Schiefbau, sondern über die Bauungleichheiten der sämtlichen umliegenden Prachtgebäude entwickelt, welcher ich anfangs glaubte beipflichten zu müssen, bis die Vergleichung anderer italienischer Gebäude des 11. und 12. Jahrhunderts mich wieder davon abbrachte. Der Raum erlaubt mir hier keine Widerlegung, sondern nur Gegenbehauptungen, deren Bündigkeit der Leser beurteilen mag.
Fürs erste wagte man damals allerdings *absichtliche Schiefbauten*; dieser Art ist wohl die Garisenda in Bologna, ein Werk der Prahlerei * des adligen Erbauers oder des Architekten; die daneben stehende Torre degli Asinelli könnte schon eher durch Senkung des Bodens schief geworden sein. Dann ist gerade der Ausbau des Turmes von Pisa ein immerhin sehr auffallendes Werk dieser Art; die meisten Bauverwaltungen hätten den Turm, als er sich senkte, unvollendet gelassen oder auf bessern Fundamenten neu angefangen; der pisanische Übermut aber ließ sich auf das Schwierige und vielleicht damals noch Unerhörte ein.
Weit die meisten schiefen Gebäude aber sind es *ohne Absicht* des Baumeisters geworden, durch ungenügende Fundamente. Das Pilotieren, als einzige Sicherung bei morastiger oder sonst bodenloser Beschaffenheit der Erde, scheint nur ungleich und allmählich aufgekommen zu sein; die Frühern machten sich auf die Senkung des Baues unter solchen Umständen gefaßt und kamen dem Schaden durch Dicke der Mauern, Verklammerungen usw. zuvor. Einen sprechenden Beleg liefert noch Pisa selbst; der von N. Pisano er- * baute Turm von S. Nicola steht sehr merklich schief, allein doch lange nicht schief genug, um als Werk der Kühnheit mit dem berühmten Campanile wetteifern zu können, welches schon als Gebäude so viel bedeutender ist; an eine Absicht läßt sich hier nicht denken, wohl aber an eine Voraussicht, wie aus der starken Bildung des Mauerzylinders hervorgeht. Ebenso ist am Dom von Modena † die wahrhaft bedrohlich aussehende Neigung des ganzen Hinterbaues gegen den ebenfalls geneigten Campanile offenbar eine unabsichtliche, nur daß der letztere allerdings mit Rücksicht auf diesen Umstand ausgebaut sein mag. (Dagegen stehen Dom und Bap- † tisterium in Parma völlig lotrecht.) Am Dom von Ferrara neigt die Fassade nicht unbedeutend vor, gewiß gegen den Willen des Baumeisters.
Kunstgeschichtlich viel wichtiger wäre die Ansicht Försters über den Zusammenhang des pisanischen Schiefbaues mit den *Ungleich-*

Gliederung des Details wieder um einen Grad einfacher, und das romanische Kapitell mit seiner derben Blätter-

heiten der Vermessung, schrägen und krummen Baulinien, unentsprechenden Intervallen usw.; in all diesem spreche sich nämlich eine Scheu vor dem Mathematischen, vor der völligen Gleichförmigkeit aus; es seien dies „die unbeholfensten Äußerungen romantischer Bestrebungen". Da man an griechischen Tempeln (vgl. S. 5) etwas Analoges unbedingt zugeben muß, so hat diese Annahme etwas sehr Anziehendes. Ich glaube indes die betreffenden Phänomene anders erklären zu müssen, und zwar nicht durch Mangel an Geschicklichkeit — wovon an den edeln pisanischen Bauten keine Rede sein kann —, sondern durch eine dem frühern Mittelalter eigene *Gleichgültigkeit* gegen das mathematisch Genaue. Letzteres verstand sich durchaus nicht immer so von selbst, wie es sich jetzt versteht.

* Den besten Schlüssel gewährt S. Marco in Venedig. Auf einer Laguneninsel errichtet, zeigt dieses Gebäude vor allem in seinen vertikalen Teilen und Flächen viele unwillkürliche Schiefheiten, doch keine eigentlich auffallende, indem ohne Zweifel das mögliche geschah, um sie zu vermeiden. (Der Fußboden der Kirche mit seinen wellenförmigen Unebenheiten beweist am besten, welche Opfer man bringen mußte, um wenigstens Pfeilern und Mauern eine leidlich lotrechte Stellung zu sichern.) Sehr auffallend dagegen ist die Ungleichheit und Unregelmäßigkeit sämtlicher Bogen und Wölbungen, selbst der Kuppelränder. Anfangs ist man versucht, dieselbe von dem Ausweichen der Pfeiler und Mauern abzuleiten, welches auch in der Tat hier und da die Schuld tragen mag; bei längerer Betrachtung dagegen überzeugt man sich, daß die reine Gleichgültigkeit gegen das Regelmäßige der wesentliche Grund ist. Ich glaube, daß schon die Lehrbogen nicht einmal genau gemessen waren. Man betrachte z. B. die obern Wandbogen an der Südseite des Äußern; sie sind krumm und unter sich ungleich, obschon es *hier* ganz leicht gewesen wäre, sie im reinsten Halbkreis zu konstruieren und ihnen diese Form auf immer zu sichern; auch an eine ästhetische Absicht wird hier niemand denken wollen, da die bunte Verschiedenheit des Details schon Abwechslung genug mit sich bringt.

Auf diesen Vorgang gestützt dürfen wir auch in Pisa das (doch sehr unmerkliche) Überhängen der Domkuppel nach hinten für eine bloße Ungenauigkeit, die schiefe Stellung des Baptisteriums (wovon ich mich näher zu überzeugen versäumt habe) für die Folge einer Bodensenkung halten. — Für die krummen Linien, ungenauen Parallelen, ungleichen Intervalle am Äußern des Doms würde ebenfalls S. Marco bündige Analogien bieten; eine nähere Vergleichung

** aber gewährt z. B. die Südseite des Domes von Ferrara, welche von auffallenden Ungleichheiten der Intervalle, Krümmungen der Horizontalen u. dgl. wimmelt, während die Anspruchslosigkeit des Baues jeden Gedanken an ästhetische Intention ausschließt.

bildung hat entschieden das Übergewicht vor dem römischen. Der Komposition nach ist dieses einzige Gebäude eines der schönsten des Mittelalters. Das Prinzip der Griechen, die Säulenhalle als belebten Ausdruck der Wand ringsum zu führen, ist hier mit der größten Kühnheit auf ein mehrstöckiges Gebäude übertragen: es sind viel mehr als bloße Galerien, es ist eine ideale Hülle, die den Turm umschwebt und die in ihrer Art denselben Sieg über die Schwere des Stoffes ausspricht, wie die deutschgotischen Türme in der ihrigen.

Das reiche System dieser drei Bauten ist natürlich an den übrigen Kirchen nur stellenweise durchgeführt, oder auch nur in Andeutungen, gleichsam im Auszug gegeben. Immer aber wirkt diese erste konsequente Erneuerung eines plastisch bedeutenden Architekturstils mit großem Nachdruck, und auch die kleinste dieser Kirchen zeigt deutlich, daß man diesen bezweckte. Bei den kleinern beschränkt sich der Marmor auf die Fassaden; statt der Galerien kommen bloße Wandbogen vor, aber auch da ist mit geringen Mitteln, z. B. mit dem Charakterunterschied von Wandpilastern und Wandsäulen, das Wesentliche entschieden ausgesprochen. Im Innern sind oder waren es lauter Säulenbasiliken, das Oberschiff meist verändert.

Aus dem 12. Jahrhundert: *S. Frediano;* im Innern liefern z. B. die zwei nächsten Säulen den Beweis, daß die allzu kleinen Kapitelle nicht immer antike sind, mit denen man sich hätte begnügen müssen, wie man sie fand (vgl. S. 100). Die Säulen dagegen scheinen sämtlich antik.

S. Sisto, antike Säulen von ungleichem Stoff; auch hier gerade die unpassendsten Kapitelle modern. Das Äußere fast formlos.

S. Anna, nur ein Teil der Südseite erhalten; das übrige ein Umbau von 1610.

S. Andrea, außen nur die einfache Fassade alt, sowie das backsteinerne Campanile; innen die Überhöhung der Bogen durch ein besonderes Zwischengesimse erklärt; die Ka-

Die mathematische Regelmäßigkeit, welche mit den bald zu nennenden florentinischen Bauten den Sieg davonträgt, mußte eintreten schon infolge der strengern Plastik des Details, welche von selbst auf genaue Vermessung hindrängt; sie war es, welche z. B. an S. Marco noch völlig fehlte. Allerdings gibt es noch weit spätere Rätsel, wie z. B. der Dom von Siena, welche wir als Rätsel müssen auf sich beruhen lassen.

pitelle meist aus dem Mittelalter, mit Tierköpfen usw.

a *S. Pierino,* in seiner jetzigen Gestalt 12. Jahrhundert, außen einfach, innen wahrscheinlich beim damaligen Umbau (des Arnos wegen?) erhöht; die Kapitelle zum Teil antik; der Boden mosaikiert.

b *S. Paolo all'Orto,* nur der untere Teil der Fassade erhalten (wonach die Kirche eine der ältesten nächst dem Dom sein möchte). Das Innere ganz verbaut.

c *S. Sepolcro,* eine der im ganzen Abendland vorkommenden polygonen Heiliggrabkirchen, 13. Jahrhundert. Hohes Achteck mit Pfeilern und Spitzbogen, mit achtseitigem Umgang, die Fenster noch rundbogig. Alle Details für Pisa auffallend schlicht. (Wird gegenwärtig großenteils neu gebaut.)

d *S. Paolo in ripa d'Arno,* wohl ebenfalls erst 13. Jahrhundert, mit der besten Fassade nach dem Dom; innen mit Querschiff und Kuppel; durchgängig Spitzbogen; doch unter den vieren, welche die Kuppel tragen, noch besondere Rundbogen. (In den letzten Jahren großenteils neu gebaut.)

e An *S. Nicola* die Fassade und der schon erwähnte Turm (S. 100, **) von Nic. Pisano.

f *S. Micchele in Borgo;* das Innere, soweit es erhalten ist, eine ziemlich alte Basilika; von der Fassade der obere Teil mit den schon spitzbogigen Galerien 13. Jahrhundert, vorgeblich von Niccolò Pisano, eher von dessen Schüler Fra Guglielmo; in die Mitte treffen Säulchen statt der Intervalle.

g *S. Caterina,* 13. Jahrhundert, die Fassade eine noble und prächtige Übertragung des pisanischen Typus in die gotischen Formen. Innen einschiffige ungewölbte Klosterkirche.

h (Die alte Kirche *S. Piero in Grado,* eine halbe Stunde seewärts, mit merkwürdigen Fresken verschiedener Zeit, hat der Verfasser nicht gesehen.)

Die Kirchen von *Lucca* sind (mit Ausnahme der oben genannten ältern Reste) fast nur Nachahmungen der pisanischen, und zwar keine ganz glücklichen. An unendlichen und fast penibelm Reichtum tun sie es den reichsten derselben bisweilen gleich oder zuvor (figurierte Säulen, Mosaikierung möglichst vieler Flächen usw.), allein das Vorbild der Antike steht um einen kenntlichen Grad ferner (man vergleiche die Gesimsbildung), obschon auch hier nicht wenige antike Reste mit vermauert und z. B. die meisten Säulen römisch sind. Einen unbegreiflichen Stolz scheinen die Lucchesen dareingesetzt zu haben, daß in den

Galerien ihrer Fassaden nicht ein Intervall, sondern ein Säulchen auf die Mitte traf. Man möchte glauben, es sei das Wahrzeichen ihrer Stadt gewesen. In Pisa ist dies Ausnahme. — Die Campanili, sowohl die marmornen als die backsteinernen, ohne besondere Ausbildung.

S. Giovanni, 12. Jahrhundert; die Kapitelle meist aus dem Mittelalter, doch gut den römischen nachgeahmt; an das linke Querschiff lehnt sich ein uraltes, zur gotischen Zeit nur umgebautes viereckiges Baptisterium. Außen einfach, von der Fassade nur die Tür alt. a

S. Maria forisportam, 12. Jahrhundert; eine der bessern, mit Querschiff und Kuppel; die Kapitelle der Säulen hier meist antik; nach alter Weise etwa in der Mitte der Reihe ein Pfeiler statt einer Säule. b

S. Pietro Somaldi, Fassade vom Jahr 1203; backsteinernes Campanile; das Innere modern. c

Der Außenbau von *S. Micchele* (vgl. S. 84, b): die Chornische reich und gut, die Fassade dagegen (13. Jahrhundert) mit absichtlicher Übertreibung des pisanischen Prinzips stark über die Kirche vorragend, spielend reich; das ganze Erdgeschoß um eines vermeintlich höhern Effektes willen nicht mit Wandpilastern, sondern mit vorgelehnten Säulen bekleidet, die sich verjüngen und damit unförmlich hoch erscheinen. d

Kleinere Kirchen, zum Teil nur mit einzelnen alten Bestandteilen: *S. Giusto, S. Giulia, S. Salvatore, S. Vincenzo* usw. e

Der Übergang ins Gotische: Fassade von *S. Francesco*. f

Über *S. Frediano* vgl. S. 84, b. Was aus dem 12. Jahrhundert ist, scheint Nachbildung von älterm und weicht von dem pisanisch-lucchesischen Stil ab. g

Endlich die ältern Teile des *Doms:* die Fassade, von Guidetto 1204, empfindungslos reich; die Galerien auf einer dreibogigen Vorhalle ruhend, deren Inneres im Detail schon mehr gereinigt erscheint. Dann das Äußere des Chorbaues und Querschiffs, sehr edel und gemäßigt (auch in der Inkrustation); durch die Höhe des Querschiffes ein imposanter Anblick. Der Glockenturm mit regelmäßig zunehmender Fensterzahl, wie der von Siena. h

In andern Städten Toskanas:

Der Dom von *Prato*, angefangen im 12. Jahrhundert, hat aus dieser Zeit noch das schmale Mittelschiff mit den weiten Bogen über schweren Säulen mit rohen Kapitellen. An-

mutig ausgebaut im 14. Jahrhundert, trägt die Kirche im ganzen das Gepräge dieser Zeit.

a In *Pistoja* ist *S. Giovanni fuori civitas* ein einfaches längliches Viereck, dessen eine Langseite aber die Zierlust jener Zeit (12. Jahrhundert) in fast kindlicher Weise an den Tag legt; unten Pilaster mit Wandbogen, darüber zwei Reihen von kleinern Wandsäulen mit Bogen; keines der drei Stockwerke entspricht den andern; die Wand gestreift und mosaikiert.

b *S. Andrea,* Basilika des 12. Jahrhunderts, mit schmalem Mittelschiff, dessen hohe Obermauern schmale Fenster enthalten; die Fassade mit Wandbogen, schachbrettartiger Fläche und (als Gesims) großem Eierstab. (Der obere Teil neuer.) — Der innern Anlage und der Zeit nach verwandt:

c *S. Bartolommeo.*

Der *Dom,* mit der schon erwähnten Vorhalle und drei Säul-

d chenstellungen darüber, im Innern eine sehr verbaute Basilika, mit ungleichen, doch wohl nicht antiken Kapitellen, ist wohl ebenfalls aus dem 12. Jahrhundert, nicht von Niccolo Pisano. Die Seitenfassade, jetzt bloß Wandpfeiler mit Bogen, trug vielleicht einst eine obere Galerie. Der Turm wiederholt in seinen drei obersten Stockwerken das Motiv des pisanischen: freistehende Säulchen um einen Mauerkern herum, nur viereckig statt rund. Der Chorbau modern. Das erhöhte Tonnengewölbe, welches die Vorhalle in der Mitte unterbricht, mit schönen gebrannten Kassetten des Luca della Robbia.

e Der Dom von *Volterra* gehört ebenfalls in diese Reihe und wird ebenfalls dem Niccolò Pisano zugeschrieben (was sich nach andern nur auf die von 1254 datierte Fassade beziehen soll).

Wiederum einen höhern Aufschwung nahm die neue Bauweise unter den Händen der *Florentiner.* Sie legten zunächst in die bisher spielende Inkrustation mit dem Marmor verschiedener Farben einen neuen Sinn, bildeten aber vorzüglich das plastische Detail der Architektur edler und konsequenter aus, nicht ohne ein ziemlich eingehendes Studium antiker Überreste, so daß auch hier wieder ein früher Anfang von Renaissance unverkennbar ist. Endlich faßt die Kirche S. Miniato das vorgotische Kunstvermögen Italiens auf eine so glänzende Weise zusammen, daß man die bald darauffolgende Einführung des gotischen Stiles aus dem Norden beinahe zu bedauern versucht ist.

Die betreffenden Gebäude haben wohl sämtlich kurz vor oder um das Jahr 1200 ihre jetzige Gestalt erhalten, eine Annahme, für die wir hier die Beweise schuldig bleiben müssen und die mit sonst geltenden Zeitangaben im Widerspruch steht.

Das erste derselben ist die kleine Basilika *SS. Apostoli* in *Florenz;* die Nebenschiffe gewölbt; gleichmäßige Compositasäulen tragen Bogen mit feiner antiker Einfassung; ihnen entsprechen Wandpilaster (mit vielleicht neuern Kapitellen); die Kapellenreihen gelten als ursprünglich; ihre Hinterwände laufen schräg, wohl aus Rücksicht auf irgendeine Bedingung des engen Platzes.

An *S. Jacopo* in dem gleichnamigen Borgo ist nur eine dreibogige Vorhalle mit Aufsatz, an der *Badia* bei Fiesole nur ein inkrustiertes Stück der Fassade aus dieser (letzteres vielleicht aus einer etwas frühern) Zeit vorhanden; merkwürdig ist hier das besondere Gebälkstück (Architrav, Fries und Sims) über den Wandsäulen, neben einer sonst noch ziemlich spielenden Inkrustation.

Das *Baptisterium S. Giovanni* bezeichnet einen Höhepunkt aller dekorativen Architektur überhaupt. Schon die Verteilung des Marmors nach Farben im Einklang mit der baulichen Bestimmung der betreffenden Stellen (Simse, Flächen usw.) ist hier selbst edler und besonnener als z. B. am Dom[1]. Vorzüglich schön sind dann in ihrer Mäßigung die plastischen Details, die Kranzgesimse der drei Stockwerke, die Wandpfeiler, welche im halben Viereck beginnen, im halben Achteck fortfahren und als kannelierte Wandpilaster die Bewegung in der Attika fortsetzen. Im Innern stehen vor den acht Nischen des Erdgeschosses je zwei Säulen, müßig, wenn man will, aber hier als bedeutendes Zeugnis eines Verlangens nach monumentaler Gliederung. Sie sind von orientalischem Granit, ihre vergoldeten korinthischen Kapitelle aber ohne Zweifel für diese Stelle gearbeitet, mit genauem Anschluß an römische Vorbilder. Die Galerie des obern Stockwerkes schließt sich streng harmonisch an das untere an, mit korinthischen Pilastern und ionischen Säulchen. Die bauliche Wirkung wird beeinträchtigt durch die

[1] Laut Vasari wäre die Inkrustation wenigstens der untern Teile des Baptisteriums ein Werk des Dombaumeisters Arnolfo, nach 1294. Allein aus Vasaris eigenen Worten schimmert hervor, daß Arnolfo nur das schon Vorhandene von entstellenden Zubauten befreite und ergänzte.

Mosaikfiguren auf blendendem Goldgrund, welche Friese, Brustwehr und zum Teil auch das Innere der Galerie in Anspruch nehmen, und vorzüglich durch die drückenden Mosaiken der Kuppel. Der Chorbau steht außer Harmonie mit dem übrigen, und sein Triumphbogen möchte wohl der Teil eines ältern Ganzen sein. — Die Bodenplatten zum Teil als Niellen mit Ornamenten, ein Ersatz für Mosaiken, wozu die harten Steine fehlen mochten.

a *San Miniato al Monte,* vor dem gleichnamigen Tor, beschließt diese Reihe auf das ruhmvollste. Zwar hat die graziöse Fassade mehr Willkürliches, zumal im Farbenwechsel der Inkrustation, als das Baptisterium, allein daneben finden sich die zartesten antiken Details (z. B. am Dachgesimse Konsolen); das Verhältnis des obern Stockwerks zum untern ist vielleicht hier zum erstenmal nach einem rein ästhetischen Gefühl bestimmt, weil keine antiken Säulen das Maß vorschrieben. Im Innern findet man jene Unterbrechung des Basilikenbaues durch Pfeiler und Bogen, welche in S. Prassede zu Rom noch roh auftritt, in höchst veredelter Gestalt wieder; auf jede zweite Säule folgt ein Pfeiler von vier Halbsäulen mit überleitenden Bogen. Der Dachstuhl, durchaus sichtbar, ist einer der sehr wenigen, welche noch ihre einfache ursprüngliche Verzierung behalten haben[1]. Die Kapitelle sind teils für das Gebäude gemacht und dann einfach, teils reich antik. Auch die Vorderwand der ziemlich hohen und bedeutenden Krypta und das Halbrund der Tribuna sind inkrustiert; an letzterm erscheinen die Säulen aus einem Stein und antik, während die großen Säulen der Kirche aus lauter Stücken zusammengesetzt sind. Die fünf Fenster der Tribuna sind mit großen durchscheinenden Marmorplatten geschlossen. Die Steinschranken und das Pult des Chors gehören zu den prächtigen Dekorationstücken derselben Art wie die Sachen im Baptisterium zu Pisa; die Bodenplatten im Hauptschiffe vorn, mit Niellen ähnlich denen des florentinischen Baptisteriums[2], tragen das Datum 1207, welches wohl das des Ausbaues der ganzen Kirche sein möchte. (Ob sie von S. Zeno in Verona, s. unten, bedingt ist?)

[1] Ein späterer, beiläufig gesagt, in S. Agostino zu Lucca.

[2] Wogegen die pisanischen Bodenmosaiken (Battistero, Dom, S. Pierino) nebst denen von S. Frediano zu Lucca noch fast ganz der christlich-römischen Technik folgen, wie sie oben S. 95 u. 96 geschildert wurde.

Man sollte kaum glauben, daß auf ein System von Kirchenfassaden wie die genannten noch eine Mißbildung habe folgen können wie die Vorderseite der sog. Pieve vecchia zu Arezzo, vom Anfang des 13. Jahrhunderts[1]. Mit einer solchen Anstrengung ist kaum irgendwo jeder Anklang an Harmonie, an vernünftige Entwicklung durchgehender Motive vermieden worden wie hier. Das Innere ist bei weitem besser und durch die fast antiken korinthischen Kapitelle interessant; das Äußere der Chornische dagegen wieder der Fassade würdig.

In *Genua* vermischt sich der romantische Stil Frankreichs mit der von Pisa ausgehenden Einwirkung. Die betreffenden Kirchen sind meist Basiliken mit einer Art von Querschiff, auch wohl mit einer (unbedeutenden und meist veränderten) Kuppel; die Säulen teils antik, teils in Schichten von Schwarz und Weiß abwechselnd; die Kapitelle teils antik, teils antikisierend. An den Fassaden ist nirgends das reichere toskanische System von Galerien, sondern nur das einfachere von Wandpfeilern, mit Abwechslung der Farbenschichten, zu bemerken (die auch oft nur aus moderner Romantik aufgemalt sind). Zur gotischen Zeit behielt man diese ganze, für die reiche Stadt etwas dürftige Bauweise bei und ersetzte nur einen Teil der Rundbogen durch Spitzbogen.

Durch plastischen Reichtum sind nur die beiden Portale der Seitenschiffe des *Domes* (12. Jahrhundert?) einigermaßen ausgezeichnet. (Das Innere des Domes ein Umbau vom Jahr 1308, mit Benutzung der ältern Säulen.) *S. Maria di Castello* ist nach den fast durchaus antiken Säulen und Kapitellen zu schließen die älteste dieser Kirchen (11. Jahrhundert?). Die Kreuzgewölbe sämtlicher Schiffe wohl neuer. — *S. Cosmo* (12. Jahrhundert?), die Säulen schichtenweise von schwarzem und weißem Marmor, die Kapitelle roh antikisierend. — *S. Donato*, 12. Jahrhundert (die Fassade etwas später), die hintern Säulen samt Kapitellen antik; die vordern von abwechselnd schwarzen und weißen Marmorschichten mit roh antikisierenden Kapitellen; auf dem Chorquadrat ein achteckiger Turm. (Moderne Bemalung des Innern mit gotischen Zieraten ohne Sinn.) Unbedeutend und nur mangelhaft erhalten: *S. Stefano*, *S. Tommaso* usw.

[1] Das Datum der Portalskulpturen, 1216, gilt doch wohl annähernd für die ganze Fassade.

Aus gotischer Zeit, und zwar noch aus dem Anfang des
a 13. Jahrhunderts: *S. Giovanni di Prè,* Pfeilerkirche, zweistöckig mit Benutzung eines Abhanges; in neuerer Zeit umgekehrt orientiert, so daß das Querschiff und der ehemalige
b Chor jetzt der Haupttür nahe sind. — Etwas später: *S. Matteo,* innen mehr durch die geschmackvolle Umbildung
c Montorsolis als durch die alte Anlage merkwürdig. *S. Agostino* und *S. Maria in via lata,* beide innen verändert, ruiniert und aufgegeben.

Die *Türme* sind meist von dem einfachsten romanischen Typus, der im ganzen Abendlande galt. Die neuern zeichnen sich außer der Mittelpyramide noch durch vier Eckpyramiden nach französischer Art aus.

Von *Klosterhöfen,* welche im ganzen nicht die starke Seite des enggebauten Genua sind, findet man einen rohen und sehr alten (11. Jahrhundert?) links neben S. Maria delle
d Vigne, mit Würfelkapitellen auf stämmigen Säulen und mit
e weitern Bogen; sodann einen wenig neuern mit kleinen Rundbogen auf je zwei Säulchen, Erdgeschoß und Obergeschoß,
f neben dem Dom links. — Schon weit aus der gotischen Zeit (1308) und doch kaum erst spitzbogig: der niedliche, ebenfalls doppelsäulige Kreuzgang von S. Matteo (links).

Eine ganz andere, weit von allem Bisherigen abweichende Gruppe von Gebäuden bietet *Venedig* dar. Der eigentümliche Genius der handelsreichen Lagunenstadt spricht sich darin von allem Anfang an ganz deutlich aus; die tiefsten nationalen Züge liegen klar zutage. Mit schwerer Einschränkung, durch Pfahlbau im Wasser, erkauft der Venezianer den Hort, wo seine Schätze unangreifbar liegen können; je enger, desto prächtiger baut er. Sein Geschmack ist weniger ein adliger als ein kaufmännischer; das kostbarste Material holt er aus dem ganzen verwahrlosten Orient zusammen und türmt sich daraus seine Kirchenhallen und Paläste. Das Vorbild Konstantinopels und der eigene patriotische Ehrgeiz drängen allerdings auf das Bedeutende und Große hin, allein vorwiegend bleibt das Streben, möglichsten Reichtum an den Tag zu legen.

g Die Markuskirche, begonnen 976, ausgebaut während des 11. und 12. Jahrhunderts, dem Schmuck nach fortwährend vervollständigt bis ins 17. Jahrhundert ist nicht als Kathedrale von Venedig (S. Pietro hatte diesen Rang), sondern als Prachtgehäuse für die Gebeine des Schutzheiligen, das

Palladium des Inselstaates, errichtet. Auch für die Bauform möchte dies nicht unwesentlich sein.

Die monumentale Absicht war hier nicht minder groß als bei den Erbauern des Domes von Pisa, die Mittel wohl ohne Zweifel größer, zumal in betreff der Stoffe, welche seit den römischen Zeiten im ganzen Abendland kaum wieder so massenhaft kostbar aufgewandt worden sind wie an S. Marco.

Im Orient, wo man die prächtigen Steinarten zusammensuchte, standen auch diejenigen Kirchen, welche auf die damaligen Venezianer den größten Eindruck machten: die Kuppelbauten des byzantinischen Stiles; diesen wünschte man etwas Ähnliches an die Seite zu stellen. Nicht zunächst von der Sophienkirche, welche nur eine Hauptkuppel mit zwei großen angelehnten Halbkuppeln hat, sondern von den in allen Formen vorkommenden mehrkuppeligen Kirchen der Griechen entnahm man die Anordnung der fünf einzelnen Kuppeln über den Kreuzarmen und der Mitte; byzantinisch sind auch die großen Seitenbogen, welche, durch Säulenreihen abgetrennt, die Nebenschiffe sämtlicher Haupträume bilden; ebenso die um den ganzen vordern Kreuzarm herumgeführte Außenhalle; endlich die zahlreich angewandten Nischen, in welche zumal an den hintern Teilen und an der Außenhalle die Wandfläche aufgeht, eines derjenigen Elemente des altrömischen (und jedes großen) Gewölbebaues, an welchem die Orientalen von jeher mit Vorliebe festgehalten hatten. Die halbrunden Abschlüsse der Hauptmauern, welche uns so befremdlich vorkommen, sind ursprünglich nichts als die äußere, nach orientalischer Art dachlose Gestalt der Seitenbogen, auf welchen die Kuppeln ruhen; in dekorativem Sinn wurden sie dann auch an den untergeordneten Räumen reihenweise wiederholt. (Die jetzige Verzierung derjenigen an S. Marco mit Blattwerk, Giebeln und Zwischentürmchen stammt erst aus dem 14. Jahrhundert.)

Die Höhe der Kuppeln ist, wie man leicht bemerkt, eine falsche, d. h. der innern Schale nicht entsprechende. Nach der Mosaikabbildung (am äußersten Frontportal links) zu urteilen, war sie es von jeher.

Vom Detail ist die Bekleidung sämtlicher untern Wandflächen mit kostbaren Steinarten und die der obern mit Mosaik noch ganz im Sinne des ersten Jahrtausends, das sich immer auf den Stoff verließ, wenn es einen höhern

Eindruck hervorbringen wollte. Alles dasjenige Detail dagegen, welches das Leben und die Entwicklung der Baumasse plastisch darzustellen hat, ist überaus ärmlich; die Gesimse jedes Ranges sind kaum zu bemerken; die Bogen, Kuppelränder usw. im Innern haben nicht einmal ausgesprochene Profile, sondern nur einen unbestimmten Mosaikrand; am Äußern bestehen die Profile teils in bloßer Verzierung, teils in ausdruckslosem und willkürlichem Bandwerk. Dies alles sind echt byzantinische, oströmische Eigentümlichkeiten; ebenso auch die Bekleidung der äußern Wandflächen mit zerstreuten Reliefs und Mosaikzieraten, die namentlich in den obern Halbrundwänden der Palastseite den Charakter einer vor Alter kindisch gewordenen Kunst zeigen. — Wie dieselbe in betreff des Details beinahe nur das Längstvorhandene aufbraucht, ist namentlich in einer Beziehung interessant zu verfolgen.

Die Leidenschaft, möglichst viele Säulen an und in dem Gebäude aufzustellen, verlangte auch eine reiche Auswahl von Kapitellen. Und so ist an S. Marco angebracht, was die sieben letzten Jahrhunderte an Kapitellformen produziert hatten, eine wahre baugeschichtliche Repetition. Von antiken habe ich kein einziges entdecken können, während von den Säulen wahrscheinlich sehr viele antik sind; dafür ist jeder Grad von frühmittelalterlicher Nachahmung und Umbildung der antiken Kapitelle irgendwie repräsentiert. Die großen Kapitelle über den Hauptsäulen im Innern sind von der in Ravenna üblichen Art der korinthischen, zum Teil auch der Composita-Ordnung; der Akanthus ist zwar zu sehr ermattet, um noch jenen schönen elastischen Umschlag der römischen Zeit hervorbringen zu können, allein seine Blätter sind doch eigentümlich lebendig gezackt; an einigen statt der Voluten Widderköpfe. — Sonst findet man außer dieser gewöhnlichsten ravennatischen Form auch die mit einzeln aufgeklebt scheinenden Blättern, die zu Ravenna an S. Apollinare in Classe und an der Herkulesbasilika vorkommt, sogar mit seitwärts gewehten Blättern. Korinthisierende mit bloß einer Blattreihe kommen besonders an den kleinern Säulen der Fassade vor; darunter auch solche mit Stieren, Adlern usw. an den Ecken.

Im Gegensatz zu diesen vom Altertum abgeleiteten Bildungen macht sich dann das ganz leblose, nur durch ausgesparte vegetabilische und kalligraphische, z. B. gitterartige

Verzierungen äußerlich bereicherte Muldenkapitell geltend, das in Ravenna schon seit dem 6. Jahrhundert auftaucht. Von den vielen Variationen, in welchen es hier vorkommt, ist die rohste die an mehrern Wandsäulen des Innern, die interessanteste die an den bogentragenden Wandsäulen in der Vorhalle; da letztere ein zaghaftes Nachbild ionischer Voluten unter sich haben, so scheinen sie eher für eine Art von vermittelnden Konsolen als für eigentliche Kapitelle gelten zu sollen. Neben dieser Form kommt auch das echte abendländische Würfelkapitell, doch nur vereinzelt vor. — Endlich offenbaren die Kapitelle der acht freistehenden Säulen in der Vorhalle den Charakter absonderlicher Prachtarbeiten irgendeiner Bauhütte von Konstantinopel; es sind diejenigen mit den noch antik-schönen Löwenköpfen und Pfauen. — Die beiden viereckigen Pfeiler außen an der Südseite, welche aus einer Kirche in Ptolemais stammen, sind eine Trophäe aus der Zeit der Kreuzzüge. — Einzelne Renaissancekapitelle kamen bei Ausbesserungen hinzu.

Der Eindruck des Gebäudes ist von der historisch-phantastischen Seite ungemein bedeutend. Der Inselstaat, ein Unikum in der Weltgeschichte, hat hier geoffenbart, was er in den ersten Zeiten seiner höhern Blüte für schön, erhaben und heilig hielt. Er hat das Gebäude auch später immer respektiert und sich selbst auf dem Gipfel seiner Macht (um 1500) wohl gehütet, es etwa durch eine Renaissancekirche zu ersetzen. Sankt Markus war Herr und Mittelpunkt der Stadt, des Staates, der Flotten, die auf allen Meeren fuhren, der fernsten Kolonien und Faktoreien; geheimnisvolle Bande walteten zwischen dem ganzen venezianischen Dasein und diesem Bau. In den fünf letzten Jahrhunderten ist niemand mehr darin begraben worden; es hätte geschienen, als dränge sich ein einzelner in *dem* Raume vor, der allen gehörte. Die einzige Ausnahme, zugunsten des Kardinals Giov. Batt. Zeno, wurde gemacht, als die Kunstbegeisterung einen Augenblick stärker war als jede andere Rücksicht (1505—1515).

Rein als Bauwerk betrachtet, ist S. Marco von außen ziemlich nichtig und ungeschickt. Die Kuppeln heben sich in der Wirkung gegenseitig auf; die Fassade ist die unruhigste und zerstreuteste, die es gibt, ohne wahrhaft herrschende Linien und ausgesprochene Kräfte. Anders verhält es sich mit dem Innern. Man wird dasselbe vor allem größer fin-

den, als der Eindruck des Äußern erwarten ließ, trotz der Bekleidung mit Mosaiken auf Goldgrund, die sonst ein Gebäude eher verkleinert, und trotz der Außenhalle, welche für den Effekt des Innern natürlich in Abrechnung kommt. Diese scheinbare Größe beruht auf den einfachen, gar nicht (wie am Äußern) in kleine Motive zersplitterten Hauptformen; die Mittelräume sind wirklich groß und gleichsam aus einem Stück, die Nebenschiffe versprechen eine bedeutendere Ausdehnung, als sie in der Tat besitzen. Auch die Kuppeln gewähren hier eine Bereicherung der Perspektive und eine scheinbare Erweiterung des Raumes. Sodann macht die ernste, gediegene Pracht sämtlicher Baustoffe, hier im Dienste größerer Einfachheit, immer eine große Wirkung. Ihr jetziges Hauptlicht hat die Kirche erst im 14. Jahrhundert, durch das große Rundfenster des südlichen Querschiffes erhalten; vorher war sie nach byzantinischer Art ziemlich dunkel; die wichtigsten Gottesdienste gingen wohl bei starker Lampenbeleuchtung vor sich. — Noch größer als die bauliche Wirkung ist aber die malerische im engern Sinn, welche S. Marco zum Lieblingsbau der Architekturmaler gemacht hat. Sie beruht auf den geheimnisvollen Durchblicken mit scharfabwechselnder Beleuchtung[1], auf der gedämpften Goldfarbe der sphärischen und zylindrischen Flächen, und auf der ernsten Farbigkeit aller plastischen Gegenstände; abgesehen von dem hier sehr stark mitwirkenden historisch-phantastischen Eindruck.

Diesem Gebäude kann schon deshalb in und um Venedig nichts mehr gleichkommen, weil nur ein politisch-religiöses Palladium, nur ein Leichnam des Evangelisten vorhanden war.

Von den Kirchen der umliegenden Inseln wurden diejenigen auf *Torcello* schon bei einem frühern Anlaß (S. 88, a; 91, a) erwähnt. Der *Dom* (S. Donato) in *Murano* aus dem 12. Jahrhundert, eine gewölbte Säulenkirche mit Querschiff auf Pfeilern, ist in der innern Dekoration mit aller Anstrengung der Pracht von S. Marco genähert; Säulen von griechischem Marmor, ein ähnliches Bodenmosaik usw. Außen dagegen zeigt die Chorseite, auf welche Art sich dieser Stil ohne Marmorbekleidung in Backstein zu helfen suchte.

[1] Die dunkeln, satten Farben des meisten Steinwerkes wären reflexlos ohne die eigentümliche Spiegelglätte der Flächen desselben.

Von weltlichen Gebäuden dieses Stiles ist der sog. *Fondaco* a
de' Turchi, ein alter Privatpalast, das bedeutendste; eine lange Loggia mit überhöhten Rundbogen über einer starken Säulenhalle im untern Stockwerk gibt ihm ein bedeutendes Ansehen. (Mit den Türken hat das Gebäude erst seit 1621 zu schaffen.)

Außerdem: *Palast Farsetti*, jetziges Municipio (nahe bei der Post) mit einer durchgehenden Stellung von Doppelsäulchen im ersten Stock und einer viersäuligen Halle im Erdgeschoß, deren Basen umgekehrte Kapitelle sind. (Innen ein schönes Treppenhaus des Barockstils.) — Noch bedeutender der anstoßende *Palast Loredan*, mit bunten In- b
krustationen. (Soll in einen Gasthof verwandelt werden.) — Ein kleiner Palast zwischen Palast Micheli und Palast c
Civran hat sogar von jenen kleinen Zierfensterchen, wie sie an S. Marco vorkommen.

Diese sämtlichen Gebäude mögen uns etwa das Venedig des vierten Kreuzzuges (1202) vergegenwärtigen helfen.

Zwischen Venedig und Toskana, in der *Lombardei* und stellenweise die ganze *Via Aemilia* abwärts bis ans Adriatische Meer entwickelt sich, nicht ohne nordische Einwirkung, derjenige Stil des Kirchenbaues, welcher von manchen als der lombardische schlechtweg bezeichnet wird. Mit großem Unrecht würde man aber diese Benennung (wie schon geschehen) auf den romanischen Stil überhaupt ausdehnen; der Norden hat hier gewiß eher gegeben als empfangen, und seine Bauten sind viel strenger in einem bestimmten Sinne durchgeführt als die lombardischen; sie geben gerade das Wesentliche: *den Gewölbebau mit gegliederten Pfeilern*, ungleich konsequenter und edler. — In einer Beziehung aber bleiben die italienischen originell: *im Fassadenbau*. Die romanische Architektur des Nordens hatte von frühe an die *Türme*, zu zweien, zu vieren, als wesentliche Bauglieder an den Ecken der Kirche angebracht; seit dem Vorgang normannischer Baumeister nach der Mitte des 11. Jahrhunderts wurden die Türme sogar zum Hauptmotiv aller bedeutendern Kirchenfassaden. In Italien dagegen blieb der Turm als Nebensache auf der Seite stehen, und die Fassade war auf irgendeine andere Weise zu dekorieren. Wir sahen, wie die Toskaner durch Anwendung des Marmors, durch mehrere Stockwerke von Säulenstellungen zu wirken wußten; ihre Fassade ist immer der wenigstens annähernde Ausdruck der Kirche, d. h.

eines hohen Mittelschiffes und niedrigerer Nebenschiffe. In Oberitalien dagegen wird die Frontwand nur allzuoft als ein Gegenstand beliebiger Bildung und Dekoration vor die Kirche hingestellt; ohne Absatz steigt sie empor, als wären alle drei Schiffe gleich hoch; Galerien laufen querüber und am Dachrand auf und nieder; als Strebepfeiler dienen vorgesetzte Säulen, deren Kapitelle in der Regel nichts tragen; Bogenwerk, Wandsäulchen, Skulpturen oft ohne allen Sinn füllen den Raum wohl oder übel aus. (Der Portalbau ist oft von großer Pracht, seine Gliederung teils nordisch mit schräg einwärtstretenden Säulenreihen, teils südlich mit vorgesetzter Halle von zwei Säulen, in der Regel auf Löwen, teils aus beiden Motiven zusammengesetzt.) Auch an den übrigen Außenseiten macht sich eine willkürlichere Verzierung geltend als an den bessern Kirchen des Nordens. — Über der Kreuzung der beiden Arme wird wo möglich eine achteckige Kuppel angebracht, mit Galerien ringsum, flach gedeckt.

Mehr als im Norden und in Toskana ist hier eine unbarmherzige Modernisierung über das Innere der Kirchen ergangen. Während die Fassade das reinste Mittelalter verspricht, wird man beim Eintritt in die Kirche beinahe regelmäßig durch einen Umbau im Barockstil enttäuscht. Die historische Pietät, welche seit dem 16. Jahrhundert manche toskanische Kirche als Werk einheimischer Künstler rettete, fiel weg bei Gebäuden, die man als Werke eines aufgedrungenen barbarischen Stiles betrachtete[1].

Die allzu berühmte Kirche *S. Michele* in *Pavia* muß zuerst genannt werden, weil ihr vermeintliches Alter — man verlegte sie in die Zeit des langobardischen Königreiches — zu dem irrigen Zugeständnis einer Priorität Oberitaliens in dem betreffenden Stil Anlaß gab. Der ganze jetzige Bau, auch innen leidlich erhalten, stammt aus der letzten Zeit des 11. Jahrhunderts. Die Fassade ist ganz besonders ge-

[1] Es ist unglaublich, welche Vorurteile oft selbst den gebildetsten Italienern in betreff der „maniera gotica" und der vermeintlichen „Zerstörungen durch die Barbaren" ankleben. Sie halten Dinge für barbarisch, die der schönste Ausdruck und Überrest ihres eigenen städtischen Geistes im Mittelalter sind, und beklagen einen Ruin, bei dem vielleicht kaum im hundertsten Fall ein Germane das Brecheisen geführt hat, durchaus auf Rechnung des Nordens. Wo man wieder für das Gotische Partei nimmt, wie z. B. in Mailand, geschieht es in einer solchen Weise, daß es besser unterbliebe.

dankenlos. — Später und etwas belebter: die der *Augustinerkirche.* a

S. Ambrogi in *Mailand,* vom gewölbten Vorhof aus (S. 77, f) b
ein bedeutender Anblick, mit einer untern und obern Vorhalle, entspricht im Innern durch keine Art von Schönheit dem klassischen geschichtlichen Ruhm. Ungeschickte und frühe Umbauten (die jetzige Gestalt aus dem 12. Jahrhundert); geringes Licht; Anzahl wichtiger Altertümer.

S. Fedele in *Como,* beträchtlich verbaut, aber wegen der c
abgerundeten Kreuzarme mit Bogenstellungen als mittelalterliche Nachbildung von S. Lorenzo in Mailand merkwürdig.

Der Dom von *Modena* in seiner jetzigen Gestalt begonnen d
1099; außen mit einer ringsumlaufenden Galerie, von welcher je drei Bogen durch einen größern Bogen auf Wandsäulen eingefaßt werden; im Innern abwechselnd Säulen mit antikisierenden Kapitellen, und starke Pfeiler mit Halbsäulen; die obere Galerie (von jeher) bloß scheinbar, indem ihr Raum noch zu den Seitenschiffen gehört; hohe Krypta auf Säulen mit romanischen Kapitellen; ihr Eingang ein Lettner von geraden Steinplatten auf Säulchen, deren vordere Reihe auf Stützfiguren (Zwerge auf Löwen) ruht. Hinten drei Tribünen. Der Oberbau neuer. Das Detail durchgängig befangen, doch nicht roh.

Der Dom von *Cremona,* 12. Jahrhundert. e

Der Dom von *Piacenza,* begonnen 1122, erhielt im 13. Jahr- f
hundert eine Erhöhung, welche sich schon von außen durch den Backstein im Gegensatz zum Marmor des Unterbaues kundgibt. Innen macht jetzt das Hauptschiff den Eindruck einer französischen Kirche des Übergangsstiles; man hatte für nötig gefunden, die alten (Säulen oder) Pfeiler zu schweren Rundsäulen zu verstärken; je zweien ihrer Intervalle entspricht nun eine Abteilung des hohen Kreuzgewölbes. Die Lösung der Kuppelfrage ist hier viel weniger gelungen als in Pisa; die Kuppel entspricht — sehr unharmonisch — zweien Schiffen des dreischiffigen Querbaues, welcher übrigens mit dem pisanischen die halbrunden Abschlüsse gemein hat. Unter dem Chor eine weitläufige fünfschiffige Krypta mit dreischiffigem Querbau; die Kreuzung ist durch eine Lücke markiert, die vier Säulen entsprechen würde.

Der *Dom von Parma,* ein Bau des 12. Jahrhunderts, mit g
gegliederten Pfeilern, einschiffigem Querbau (der in

Nischen schließt) und hoher weiter Krypta, erhielt, wie es scheint, im 13. Jahrhundert einen höhern Oberbau wie der Dom von Piacenza, doch ohne dabei seine innere Galerie einzubüßen wie dieser. Das Detail der alten Bestandteile erscheint durchgängig, zumal in der Krypta, noch sehr unentwickelt. Der Anblick von der hintern Seite vorzüglich bedeutend.

a Am *Dom* von *Ferrara* gehören dem Urbau von 1135 nur noch der untere Teil der Fassade und die beiden Seitenfassaden an. Die letztern sind vorherrschend (die nördliche fast ganz) von Backstein; eine obere Galerie, mit birnförmigen Giebelchen über den je vier und vier zusammengehörenden Bogen, entspricht zwar nicht der weiter unten angebrachten, wo je drei Bogen von einem größern Bogen eingefaßt sind, ist aber doch wohl ebenfalls aus dem 12. Jahrhundert. — Chor und Turm Renaissance; das Innere vollständig (und zwar nicht schlecht) modernisiert. Der Oberbau der Hauptfassade ist eine wunderliche Dekoration, noch romanisch gedacht, aber in bereits gotischen Formen, aus dem 13. Jahrhundert.

b Vielleicht der edelste romanische Bau Oberitaliens ist die schöne Kirche *S. Zeno* in *Verona,* die in ihrer jetzigen Gestalt 1139 begonnen wurde. In der Fassade spricht sich früher als sonst irgendwo die Neigung zum Schlanken und Strebenden aus, nicht bloß durch die vertikalen Wandstreifen, sondern noch deutlicher durch die Unterordnung der horizontalen Galerie, welche von jenen durchschnitten wird, statt sie zu durchschneiden. — Das Innere ist eine unverkennbare Vorstufe desjenigen von S. Miniato; eine Basilika abwechselnd auf Säulen und Pfeilern; über letztern sollten sich oben große Bogen als Mitträger eines Sparrendaches wölben; allein sie wurden nur über zwei Pfeilern ausgeführt, indem beim weitern Verlauf des Baues eine Erhöhung der Obermauer und ein Holzgewölbe sie unnütz machten. Die Krypta ist hoch und ausgedehnt, wie in den meisten oberitalischen Hauptkirchen dieser Zeit. Die Kapitelle der Säulen scheinen fast alle im Mittelalter nach antiken Vorbildern gemeißelt, die hintersten modernisiert. (Antik: vielleicht das vorletzte rechts.) Die Bildung des Details ist durchweg ziemlich streng und gut. — (Das Innere von S. Miniato ist unleugbar schöner: je zwei Säulen zwischen den Pfeilern, statt bloß einer oder zweien, so daß die Pfeiler mit ihren Bogen große Quadrate ab-

schließen; eine geringere Länge und eine nicht bloß relativ, sondern auch (wenn wir nicht irren) absolut größere Breite des Mittelschiffes; endlich eine vollständige Durchführung derjenigen Bedachung, welche in S. Zeno beabsichtigt und wieder aufgegeben wurde.) — Der anstoßende Klosterhof mit einem eigentümlichen Ausbau ist gleichzeitig mit der Kirche.

Die übrigen alten Basiliken *Veronas,* welche wir bei diesem Anlaß nachholen, zeigen einige interessante Eigentümlichkeiten. So hat *S. Lorenzo* ein oberes Stockwerk von Galerien und außen an der Fassade zwei antik scheinende Rundtürme. Das Innere, abwechselnd Pfeiler und Säulen, letztere zum Teil mit antiken Kapitellen, gehört doch wohl erst unserm Jahrtausend an; das Tonnengewölbe vielleicht ursprünglich. — *S. Zeno in Oratorio,* zwar klein und gedrückt, doch nicht sehr alt, mit einem Kuppelchen vor der Tribuna. — In *S. Maria antica* haben nur noch die Säulen ihre ursprüngliche Gestalt. — *S. Giovanni in Fonte,* das Baptisterium, ist eine einfache Basilika, etwa 12. Jahrhundert. — *S. Stefano,* Pfeilerbasilika von schwer zu ermittelndem Alter, mit Polygonkuppel aus romanischer Zeit; der auf hoher Krypta stehende Chor mit einem wunderlichen Umgang. (Das Grab der jüngern Placidia ist der Altar unmittelbar rechts vom Hochaltar.)

Am *Dom* ist die Fassade (12. Jahrhundert) zwar besser und sinnvoller als die der Kathedralen von Piacenza bis Modena, doch derjenigen von S. Zeno noch nicht zu vergleichen. Sehr interessant ist die gleichzeitige Außenverzierung der Tribuna; engstehende Wandstreifen mit einem geraden Gesimse, welches mit zierlicher Schüchternheit die Antike nachahmt. (Die Ausbauten an den Seitenschiffen ähnlich, aber erst aus dem 15. Jahrhundert.)

Im Süden ist der *Dom* S. Ciriaco zu *Ancona*[1] (12. und 13. Jahrhundert) ein eigentümliches Gemisch lombardischer und orientalischer Bauweise: ein griechisches Kreuz, nach jeder Richtung dreischiffig; die Mittelschiffe und ihre Fronten erhöht; gewölbter Säulenbau; in der Mitte eine Kuppel; an der Fronte gegen die Stadt ein reiches Portal. — Die Kirche *S. Maria della Piazza* ebenda zeigt in ihrer einzig erhaltenen Fassade (12. Jahrhundert) die Bogenstellungen, die an den lombardischen Kirchen noch immer einen Anschein von Sinn haben, zur bunten Spielerei ent-

[1] Angeblich von Margheritone von Arezzo entworfen, doch wohl älter.

würdigt. — Ähnlich, jenseits vom Apennin, die Fassade des
a *Domes* von *Assisi* (12. Jahrhundert, mit einer viel ältern Krypta); am Portal das Dekorative auffallend gut gearbei-
b tet. — In *S. Flaviano* vor *Montefiascone* ist der romanische Stil überhaupt nur noch wie von Hörensagen gehandhabt.
c (Als Doppelkirche sehenswert.) — Die Seitenfassade des
d *Domes* von *Foligno* und die Hauptfassade des Domes von *Spoleto* haben schon eher etwas einfach Imposantes. — Aber auch einzelne ziemlich streng romanische Bauten kommen noch weit abwärts, bis nach Apulien vor; freilich ist nichts von dem Belang irgendeiner rheinischen Kathedrale darunter.

Da der Maßstab, nach welchem wir verfahren, nicht der der historischen Merkwürdigkeit, sondern der des bestimmten Stilbildes ist, so müssen hier eine Menge Gebäude unentschiedener, disharmonischer Bildung ungenannt bleiben. Italien ist ganz besonders reich an wunderlich zusammengeflickten, teilweise aus alten Resten, teilweise aus Zubauten aller Jahrhunderte bestehenden Kirchen; die Unterscheidung dieser verschiedenen Bestandteile könnte ganze Abhandlungen erfordern, ohne daß das künstlerische Verlangen dabei die geringste Nahrung fände. Wir beschränken uns auf eine allgemeine Bemerkung, welche bei der Altersbestimmung vieler Gebäude zum Leitfaden dienen kann: noch während der ganzen Herrschaft des germanischen oder gotischen Baustils in Italien (13. und 14. Jahrhundert) wurde unaufhörlich, zumal bei kleinern und entlegenern Bauten, an dem Rundbogenstil aus Gewohnheit festgehalten. Da man ferner selbst an Hauptbauten dem gotischen Stil sein echtes Detail nur mit Widerstreben und Mißverstand abnahm, so bildete sich überhaupt keine so kenntliche, bis in das geringste Gesims, Blatt oder Türmchen charakteristische Formation aus, wie in der nordischen Gotik. Rechnet man hinzu, daß die Italiener, selbst wo sie das meiste beibehielten, doch den Spitzbogen bald wieder aufgaben, so wird es nicht mehr befremden, wenn ihre Kirchen des 14. Jahrhunderts bisweilen von viel frühern nur unwesentlich oder fast gar nicht abweichen.

Das Eindringen der *germanischen* oder *gotischen* Bauformen aus dem Norden war für die italienische Kunst ein Schicksal, ein Unglück, wenn man will, doch letzteres nur für die Ungeschickten, die sich auch

sonst nicht würden zu helfen gewußt haben. Wenn man z. B. am Baptisterium von Florenz das 13. Jahrhundert auf dem besten Wege zu einer harmonischen Schönheit in antikisierenden Formen findet, so wird man sich auch bald überzeugen, daß unter der kurz darauf eingedrungenen gotischen Zierform das Grundgefühl unverletzt blieb und sich gerade unter dieser Hülle auf das herrlichste ausbildete.

Die ersten gotischen Baumeister in Italien waren Deutsche. Es ist auffallend und beinahe unerklärlich, daß sie das aus dem Norden Mitgebrachte so rasch und völlig nach den südlichen Grundsätzen umbilden konnten. Sie gaben gerade das Wesentliche, das Lebensprinzip der nordischen Gotik, preis, nämlich die Ausbildung der Kirche zu einem Gerüst von lauter aufwärtsstrebenden, nach Entwicklung und Auflösung drängenden Kräften; dafür tauschten sie das Gefühl des Südens für Räume und Massen ein, welches die von ihnen gebildeten Italiener allerdings noch in weiterm Sinn an den Tag legten.

Ein einziges Gebäude macht, soviel mir bekannt ist, eine unbedingte Ausnahme: der Chorumgang von *San Lorenzo* a in *Neapel*, unter Karl von Anjou ohne Zweifel unter dem Einfluß eines mitgebrachten französischen Baumeisters[1] errichtet. Wer sich für einen Augenblick in den Norden versetzen will, wird in dieser hohen, schlanken Halle mit ihrem Kapellenkranz sein Genüge finden; die Formen sind allerdings nicht von deutsch-gotischer Reinheit und der Chor selbst modernisiert. (Leider ebenso der hübsche b Kapitelsaal.) *S. Domenico maggiore* hat vom nordischen Stil wenigstens die enge Pfeilerstellung und die steilen Spitzbogen; *S. Pietro a Majella* ebenso, doch für Italien c minder auffallend; am Oberbau des *Domes* (außen am d Querschiff usw.) macht sich das Festungsartige der französisch-englischen Kathedralen geltend. An *S. Giovanni* e *maggiore* ein stattliches Portal von noch beinahe französisch-gotischer Bildung. (An *S. Chiara* das Gotische teils nie ganz ausgebaut, teils bis ins Unkenntliche entstellt.)

Diesen vereinzelten französischen Einfluß abgerechnet, hat überall das südliche Grundgefühl den Sieg behalten. Die gotischen Formen, losgetrennt von ihrer Wurzel, werden nur als ein dekoratives Gewand übergeworfen; Spitztürm-

[1] Wenn auch Vasari einen Florentiner Maglione, Schüler des Nic. Pisano, als Baumeister nennt.

chen, Giebel, Fensterabwerk u. dgl. sind und bleiben in Italien nie etwas anderes als Zierat und Redensart, da ihnen die Basis fehlt, deren Resultat und Ausdruck sie sind, nämlich das nordische Verhältnis des Raumes zur Höhe und die strenge Entwicklung der Form nach oben. Der notwendige Ausdruck des Weiträumigen dagegen, welches die Italiener bezweckten, ist die Horizontale; während sie im Norden nur als überwunden angedeutet wird, tritt sie hier als herrschend auf. Natürlich ergeben sich hierbei oft schreiende Widersprüche mit dem auf das Steile und Hohe berechneten Detail, und diejenige Kirche, die von dem letztern am wenigsten an sich hat, wird auch am wenigsten Störendes haben. — Genau besehen möchte die große Neuerung, die aus dem Norden kam, wesentlich ganz anderswo liegen als in der Behandlung der Formen. Nachdem schon lange in der Lombardei der gegliederte Pfeilerbau in der Art der romanischen Baukunst des Nordens ausgeübt worden war, drang er jetzt (13. Jahrhundert) erst recht über den Apennin. Die Säulenbasilika wich endlich auch in Mittelitalien, nicht vor dem ästhetischen, sondern vor dem mechanisch-konstruktiven Ruhm der nordischen, jetzt ins Gotische oder Germanische umgebildeten Bauweise. Die Wölbung im großen, bisher den Kuppeln und Nischen vorbehalten, dehnt sich jetzt erst über das ganze Gebäude aus, und zwar sogleich in einem andern Sinn als im Norden, zugunsten der Weiträumigkeit, die dann bald zur Schönräumigkeit wird.

Ist es ohne Lästerung erlaubt, etwas zuungunsten des herrlichen germanischen Stiles zu sagen und den Italienern in irgendeinem Punkte dieser Frage ein größeres Recht zuzugestehen, — so möchte ich zu bedenken geben, ob an den nordischen Bauten nicht des organischen Gerüstwesens zu viel sei, und ob nicht wegen der ungeheuern Kosten, die dasselbe nach sich zieht, manche Kathedrale unvollendet geblieben. Man wird z. B. an vielen italienischen Bauten dieses Stiles vielleicht mit Befremden die Strebepfeiler, die im Norden so weit vortreten, kaum als Wandbänder angedeutet finden, die denn natürlich keines Abschlusses durch Spitztürmchen bedürfen; der Grund ist einleuchtend: ihre nordische Ausbildung hatte das konstruktive Bedürfnis eines Widerlagers für die Gewölbe unendlich überschritten und wurde daher im Süden als Luxus beseitigt. Die nordische Gotik hatte ferner den Turm zum

Führer, zum Hauptausdruck des Baues gemacht und die ganze Kirche mehr oder weniger nach seinem Vorbilde stilisiert; — die Italiener fanden dieses Verhältnis weder notwendig noch natürlich und stellten ihre Türme fortwährend getrennt oder in anspruchloser Verbindung mit der Kirche auf; den ursprünglichen Zweck der Türme, als Glockenbehälter (Campanili), ließen sie weder der Sache noch dem Wort nach in Vergessenheit kommen. Nun stand ihnen für die Fassade jede Form frei; die Folge war eine bereicherte Umbildung der Fassaden ihrer romanischen Kirchen, meist als isoliertes Prachtstück behandelt, das mit dem übrigen Bau nur äußerlich zusammenhängt und ihn schon an Größe zu überragen pflegt.

Wenn man von der Pracht des Materials, der Marmorskulpturen und Mosaiken an den wenigen wirklich ausgeführten Fassaden dieser Art *(Siena, Orvieto)* nicht mehr geblendet ist, so wird man gerne zugestehen, daß in ihnen nicht das größte Verdienst des Baues liegt, gerade weil sie am meisten mit gotischen Elementen, die hier dekorativ gemißbraucht werden, erfüllt sind. Am ganzen übrigen Bau aber wird man das Gotische selbst als Zierform nur wenig angewandt, ja vielleicht auf Fenster und Türen beschränkt finden; selbst die Hauptbogen, welche das Oberschiff tragen, sind seit dem 14. Jahrhundert und bisweilen schon früher wieder *rund*. — Und das Oberschiff selbst, wozu die in Deutschland gebräuchliche Höhe, die das Doppelte der Seitenschiffe beträgt? Zu den engen Pfeilerstellungen des Nordens gehörte sie als notwendige Ergänzung; über den weitgespannten Intervallen der italienischen Kirchen wäre sie schon mechanisch bedenklich und für das Gefühl überflüssig gewesen, und so erhielt das Mittelschiff nur diejenige Überhöhung, welche der Kirche ein mäßiges Oberlicht sicherte. (Am *Dom* von *Perugia* sogar die drei Schiffe gleich hoch, wie an der Elisabethkirche zu Marburg, S. Stephan in Mainz usw.) Die Fenster, welche in den Kathedralen des Nordens die ganze verfügbare Wandfläche in Anspruch nehmen und recht eigentlich als Negation derselben geschaffen sind, durften in Italien wieder auf eine mäßige Größe herabgesetzt werden, da man hier gar nicht den Anspruch machte, alles Steinwerk nur soweit zu dulden, als es sich in strebende Kräfte auflösen ließ; die Wandfläche behielt ihr Recht wie der Raum überhaupt. — Endlich zeigt die Pfeilerbildung, daß wenigstens die

mittelitalienischen Baumeister imstande waren, das Detail nach dem Ganzen *ihres Baues* nicht bloß zu modifizieren, sondern neu zu schaffen. Die herübergekommenen Deutschen, wie der Meister Jakob, welcher S. Francesco zu Assisi und den Dom von Arezzo schuf, halten noch einigermaßen an dem Säulenbündel der nordischen Gotik fest; die geborenen Italiener aber organisieren ihre Stützen bald für jeden besondern Fall eigentümlich.

Unglücklicherweise macht gerade das berühmteste, größte und kostbarste gotische Gebäude Italiens, der *Dom von Mailand,* in den meisten der genannten Beziehungen eine Ausnahme zum Schlechtern. Entworfen und begonnen in spätgotischer Zeit (1386) durch *Heinrich Arler* von Gmünd, aus einer Künstlerfamilie, welche damals einen europäischen Ruf genoß, beruht diese Kirche von allem Anfang an auf dem verhängnisvollsten Kompromiß zwischen der italienischen Kompositionsweise und einem spät aufflammenden Eifer[1] für die Prachtwirkung des nordischen Details. (Wozu noch kommt, daß die leblose Ausführung des Gotischen zum Teil erst den letzten Jahrhunderten, ja dem unsrigen angehört, nachdem eine Zeitlang im Stil der spätern Renaissance an dem Gebäude war fortgebaut worden.) Italienisch, und zwar speziell lombardisch ist die Fassade gedacht, und alle Spitztürmchen können ihr den schweren und breiten Charakter nicht nehmen; italienisch ist auch die geringe Überhöhung der mittlern Schiffe über die äußern. Im übrigen herrscht das unglücklichste Zuviel und Zuwenig der nordischen Zutaten: der Grundplan mit der verhältnismäßig engen Pfeilerstellung ist wesentlich nordisch; außen weit vortretende Strebepfeiler, mit häßlichem Reichtum organisiert: die giebellosen Fenster nordisch groß, so daß das Oberlicht aus den kleinen Fenstern der mittlern Schiffe nicht dagegen aufkommen kann und das Gebäude damit den Charakter einer Kirche gegen den einer Halle vertauscht; die Pfeilerbildung im Innern eine Reminiszenz nordischer Säulenbündel, aber von sinnloser Häßlichkeit; ihre Basen wahrhaft barbarisch; statt der Kapitelle ganze Gruppen von Statuen unter Baldachinen, dergleichen eher überall als dort hingehört. Am ganzen Bau ist dann das nordische Detail, auf dessen dekorative Wirkung es abgesehen war, dergestalt mit vollen Händen verteilt, daß man z. B. über die leere

[1] Vielleicht des gereisten Gian Galeazzo Visconti in Person?

Gedankenlosigkeit des Chorabschlusses, über die willkürliche Bildung der (geringen) Kuppel und der Querfronten mit angenehmer Täuschung hinweggeführt wird. Man denke sich aber diesen Reichtum der Bekleidung hinweg und sehe zu, was übrigbleibt.

Der Dom von Mailand ist eine lehrreiche Probe, wenn man einen künstlerischen und einen phantastischen Eindruck will voneinander scheiden lernen. Der letztere, welchen man sich ungeschmälert erhalten möge, ist hier ungeheuer; ein durchsichtiges Marmorgebirge, hergeführt aus den Steinbrüchen von Ornavasco, prachtvoll bei Tag und fabelhaft bei Mondschein; außen und innen voller Skulpturen und Glasgemälde und verknüpft mit geschichtlichen Erinnerungen aller Art — ein Ganzes, dergleichen die Welt kein zweites aufweist. Wer aber in den Formen einen ewigen Gehalt sucht und weiß, *welche* Entwürfe unvollendet blieben, während der Dom von Mailand mit riesigen Mitteln vollendet wurde, der wird dieses Gebäude ohne Schmerz nicht ansehen können.

a Bei diesem Anlaß muß auch noch der Fassade des *Domes von Genua* gedacht werden. Sie ist ein fast ganz getreues Nachbild älterer französischer Kathedralfronten des 13. Jahrhunderts, nur mit denjenigen Modifikationen, welche der Stoff — schichtenweis wechselnder weißer und schwarzer Marmor — notwendig machte. In den obern Teilen, zumal dem einen ausgeführten Turm, wird das französische Muster wieder vernachlässigt. Innen folgt auf den gewaltigen Unterbau der Türme mit sonderbarem Kontrast eine schlanke spitzbogige Basilika, sogar mit doppelter Säulenstellung, (jetzt) mit Tonnengewölben bedeckt. (Anfang des 14. Jahrhunderts.)

Nach Beseitigung der bisher genannten, unter Ausnahmsbedingungen entstandenen Kirchen gehen wir zu den wahrhaft italienisch-gotischen über, in welchen der nordische Stil weder unmittelbar, noch in erzwungenem Mischgrad zur Geltung kommt. Vielmehr durchdringen sich hier Nordisches und Südliches auf vielartige, immer auf geistreiche Weise.

Als es noch kaum in Deutschland selber gotische Kirchen gab, erbaute Meister Jacob der Deutsche (1218—1230?) die b Doppelkirche *S. Francesco zu Assisi.* Sie ist eine der wenigen Kirchen Italiens, welche das System der nordischen Bildung des Pfeilers (als Säulenbündel) in einiger Reinheit

aufweisen. Allein schon die Gewölberippen sind ohne die nordische Schärfe, vielmehr als breit profilierte Träger gemalter Ornamente gestaltet, und in der Gesamtdisposition hat das italienische Raumgefühl mit seinen möglichst großen Quadraten das Feld behalten. (Die genannten Ornamente der Gewölbebänder und Rippen sind, beiläufig gesagt, das bestimmende Vorbild für die ganze Gewölbedekoration der mittelitalischen Gotik[1] geworden, wie sie es mit ihrer lebensvollen Eleganz verdienten; im dritten Gewölbe der Oberkirche, vom Portal aus gezählt, ist sogar noch die ganze dazu gehörende Deckenmalerei von Cimabue erhalten.) Die Mauern der Oberkirche sowohl als der Unterkirche sind mit ihren nur mäßigen Fenstern hauptsächlich den Fresken gewidmet. Die Strebepfeiler außen an der Mauer nicht eckig, sondern halbrund, Wendeltreppen enthaltend. An der schönen Hauptpforte (unten links) ein merkwürdiges Schwanken zwischen antiker und gotischer Einzelbildung. Das Innere der Oberkirche als Ganzes höchst würdig und imposant. (Die Krypta unter
a der Unterkirche durchaus modern.) — *S. Chiara* in *Assisi* gibt ähnliche Motive einfacher wieder; die großen Strebebogen nur des Abhanges wegen errichtet.

Diese Gebäude warfen ein weites Licht über die Gegend und trugen zum Sieg des gotischen Stiles in Mittelitalien nicht wenig bei. Mit S. Francesco nahm der ganze große Orden, der von dem dort begrabenen Heiligen den Namen führt, Partei für die Neuerung, und daneben durfte auch der Dominikanerorden nicht zurückbleiben. Die wichtigsten Kirchen der beiden mächtigen Genossenschaften werden noch besonders zu nennen sein; hier ist nur auf den allgemeinen Typus aufmerksam zu machen, der sich für ihre Gotteshäuser feststellte. Die nordischen Bettelordenskirchen des 13. und 14. Jahrhunderts sind bekanntlich dreischiffige flachgedeckte Säulenkirchen mit möglichst schlankem, gewölbtem, hochfenstrigem, polygon abschließendem Chor, dessen Dach ein dünnes Spitztürmchen trägt. Die umbrischen und toskanischen dagegen[2] haben in der Regel nur ein breites, bisweilen ganz unge-
b heures Schiff mit sichtbarem Dachstuhl (S. Francesco und

[1] Eine freiere Ausfüllung und Einfassung der Glieder mit Laubwerk auf weißem Grunde wurde z. B. in S. Anastasia zu Verona versucht, doch nicht mit besonderm Glück.

[2] Die oberitalischen s. unten.

S. Domenico in Siena, S. Francesco in Pisa usw.[1]) und einen a
Querbau, an welchen sich hinten fünf, sieben, ja bis elf quadratische Kapellen anschließen, deren mittelste, etwas größere, das Chor ausmacht. Bei geringern Kirchen fehlt der Querbau und es schließen sich bloß drei Räume, ein größerer und zwei kleinere, an das Schiff an; bei ganz großen dagegen hat der Querbau Kapellen an beiden Seiten und wohl auch noch an beiden Fronten. Von außen sind diese Gebäude ganz schlicht, meist Ziegelbau mit Wandstreifen und Bogenfries; ihre Fassaden harren fast ohne Ausnahme noch der Inkrustation; höchstens ein Portal mit gemalter Lunette ist fertig, und noch dazu aus späterer Zeit. Von den backsteinernen Glockentürmen ist der von S. Fran- b
cesco zu Pisa einer der besten. — Übrigens war diese Kirchenform nur Gewohnheit, nicht Gesetz, und gerade einige der berühmtesten Ordenskirchen richten sich danach nicht. Wir nennen zunächst diejenigen Gebäude, in welchen noch von der nordischen Tradition her der Pfeiler mit Halbsäulen gegliedert auftritt.

Von demselben Jacob dem Deutschen, welcher S. Francesco baute, wurde in demselben Jahre 1218 auch der *Dom von Arezzo* begonnen, welchen dann nach Unter- c
brechungen der einheimische Künstler Margheritone 1275 bis 1289 vollendete. Dieses schöne Gebäude wäre, wenn obige Annahmen zuverlässig sind[2], das frühste unter denjenigen, welche die italienische Raumbehandlung in gotischen Formen ausdrücken; das Mittelschiff, nicht bedeutend über die Seitenschiffe emporragend, trägt an seinen Obermauern Rundfenster; die weitgestellten schlanken Pfeiler sind schon gemischt aus vier halbachteckigen Hauptträgern und vier dazwischen gesetzten Halbsäulen. Die nächste Verwandtschaft mit dieser Kathedrale offenbart die berühmte Dominikanerkirche *S. Maria novella* in d
Florenz, in ihrer jetzigen Gestalt begonnen 1278 unter Leitung der Mönche Fra Sisto und Fra Ristoro. Hier finden wir einen etwas anders gegliederten Pfeiler, bestehend aus vier Halbsäulen und vier Eckgliedern dazwischen, welche als Teile achtkantiger Pfeiler gedacht sind. Wiederum aber ist die durchsichtige, schlanke Weiträumigkeit offenbar

[1] Auch wohl S. Francesco in Viterbo vor dem Umbau des Hauptschiffes. *
[2] Die frühen und unentwickelten Formen des Äußern dienen vollkommen zur Bestätigung. Der Abstand von der nur zwei Jahre früher begonnenen Pieve ist noch immer groß genug.

das Hauptziel gewesen, das denn auch hier ohne alle Schlaudern und Verankerungen in hohem Grade erreicht worden ist. (Auch außen treten die Strebepfeiler nur sehr wenig vor.) Hier zum erstenmal ist die möglichste Größe der einzelnen Teile als leitendes Prinzip festgehalten; ein Gewölbequadrat des Hauptschiffes entspricht nicht zweien des Nebenschiffes, wie im Norden, sondern einem Oblongum, und diese Anordnung bleibt bei allen italienischen Gewölbekirchen dieses Stiles eine stehende. Über so wenigen so weit auseinanderstehenden Pfeilern bedurfte und vertrug die Obermauer des Mittelschiffes, wie bemerkt, nur noch eine geringe Höhe. (Zu den Rätseln gehört hier die ungleiche Entfernung der Pfeiler voneinander; die zwei hintersten, gegen das Querschiff hin, stehen am engsten, 35 Fuß im Lichten, die vordern Intervalle schwanken zwischen 44 und 46 Fuß. Eine Scheinverlängerung der Perspektive war kaum der Zweck; die hintersten sind die ältesten.) Der links hinten stehende Turm unterscheidet sich kaum von romanischen Türmen; Eckstreifen, Bogenfriese und Bogenfenster auf Säulchen[1]. — Die sog. Avelli an der Mauer neben der (spätern) Fassade sind als Kollektivgrab des florentinischen Adels schön und einfach gedacht. — Die Kreuzgänge und innern Räume des Klosters sind, gegen frühere italienische Klosterhöfe gehalten, ebenfalls weitbogig und weiträumig, und als malerischer Anblick von großem Reiz. (Durchgängig, auch in den innern Räumen achteckige Säulen, teils schlanker, teils schwerer; die Bogen nähern sich meist dem sog. Stichbogen.)

Der *Dom* von *Siena,* unstreitig eines der schönsten gotischen Gebäude Italiens, empfängt den Beschauer gleich mit einer Reihe von Rätselfragen, welche der Verfasser so wenig als die meisten andern zu lösen imstande ist. Wurde die sechseckige Kuppel, welche oben zu einem total unregelmäßigen, schief gezogenen Zwölfeck wird und ohnehin den Bau auf jede Weise unterbricht, zuerst (12. Jahrhundert) gebaut? Weshalb die schiefen und krummen Linien im Hauptschiff und vollends die schiefe Richtung und die unregelmäßigen Pfeilerintervalle im ganzen Chor? Hat man vielleicht auf vereinzelte Stücke Felsgrund mehr als billige Rücksicht genommen? Was war von der Unter-

[1] Bei diesem Anlaß mag als artiges Kuriosum das sechsseitige Türmchen der Abbadia in Florenz erwähnt werden. Es stammt aus dem 14. Jahrhundert, und seine Bogenfriese sind spitzbogig.

kirche San Giovanni vorhanden, als man das obere Chor begann? (Vgl. S. 99 ff.) — Wie dem auch sei, es spricht sich in dem ganzen Gebäude der italienische Bausinn schön und gefällig aus. So besonders an den Außenwänden der Seitenschiffe; das Massenverhältnis der Fenster zu den Mauern (ein Begriff, welchen die konsequente nordische Gotik gar nicht anerkennt) ist hier ein sehr wohltuendes; die Strebepfeiler, nur mäßig vortretend, laufen oben nicht in Türmchen, sondern in Statuen aus; der schwarze Marmor, nur in seltenen Schichten den weißen unterbrechend, übertönt nicht die zarten Gliederungen, und das Kranzgesimse kann energisch wirken (14. Jahrhundert). Die Fassade (1284)[1], mit ihrem majestätischen Reichtum, hat ganz die überströmende Energie des Giovanni Pisano (der wenigstens das Modell schuf) und konnte deshalb (einige Jahre später) von dem Baumeister des Domes von Orvieto an ruhiger Eleganz der Linien überboten werden. Die gotischen Einzelformen sind übrigens in verhältnismäßig reiner Tradition gehandhabt.

Im Innern hebt allerdings die Abwechslung des weißen und des schwarzen Marmors (die in dem später erbauten Chor weislich eingeschränkt ist) die architektonische Wirkung teilweise auf; die Anwendung der Papstköpfe als eine Art von Konsolen unter dem Gesimse war vielleicht eine — allerdings übel getroffene — Aushilfe, als man sah, daß neben dem durchgehenden Schwarz und Weiß nur das allerderbste Gesimse ins Auge fallen würde. An sich betrachtet sind aber die Pfeiler mit ihren Halbsäulen (13. Jahrhundert?) gut gegliedert und leicht, und der Raum schön eingeteilt, mit Ausnahme der unerklärlichen Kuppel.

Aber an diesem Bau machte Siena nur sein Lehrstück. Ganz anders gedachte man die gewonnenen Erfahrungen zu benutzen, als im Jahre 1321 der neue Anbau begonnen

[1] Daß die Fassade von Siena eine primitivere Anlage zeigt als diejenige von Orvieto, lehrt der Augenschein. Daß sie von Giovanni Pisano entworfen sei, leugnet Rumohr ohne einen Gegenbeweis zu leisten. Er meint: Vasari habe den Giovanni von Siena, welcher 1340 die Hinterfassade geschaffen, mit Giovanni Pisano verwechselt und daraufhin diesem die Hauptfassade zugeschrieben. Ich kann mich nur auf Romagnoli berufen, welcher die sienesischen Urkunden auch kannte und sich (Cenni, p. 14) dahin ausspricht: Giovanni Pisano habe 1284 die jetzige Hauptfassade begonnen und sei drei Jahre später zum Bürger der Stadt ernannt worden, beides laut dem Costituto III. Senese.

wurde, ein kolossaler dreischiffiger Langbau, dem das Bisherige nur als Querschiff dienen sollte. Dieser neue Dom[1],

[1] Rumohr (Ital. Forschungen II, S. 123 ff.) ist bei diesem Anlaß in einen Irrtum geraten, vor welchem ihn gerade die von ihm entdeckten und mitgeteilten Urkunden am ehesten hätten schützen müssen. Derjenige Neubau (novum opus), von welchem schon im 13. Jahrhundert die Rede ist, war nicht der neue Dom, sondern, wie ich glaube, der Chorbau des alten; wahrscheinlich war derselbe bisher dem Chorbau von Pisa ähnlich und wurde im 13. Jahrhundert durch den jetzigen ersetzt (wobei dem Agostino und Agnolo von Siena das Anrecht auf die Hinterfassade S. Giovanni ungeschmälert bleiben mag). Von diesem Chorbau gilt das Protokoll vom Jahr 1260, a. a. O. S. 128. Dagegen ist in dem Protokoll vom Jahr 1321, a. a. O. S. 129 f. offenbar der neue Dom gemeint: „dessen Fundamente jetzt eben gelegt werden" und der somit unmöglich dasjenige Gebäude sein kann, über dessen gerissene Wölbungen im Jahre 1260 Rat gehalten wurde. Weiter ist von den „morae" dieses neuen Domes die Rede, was R. durch „Pfeiler" übersetzt, allein es sind die Strebepfeiler der Substruktionen gegen den Palazzo del magnifico hin gemeint; sie senkten sich bereits, und man fand sie nicht dick genug. Einen Augenblick war Mut und Lust zum Weiterbau völlig verloren. Allein schon in dem Protokoll von 1322, a. a. O. S. 133, trägt eine große und frische Begeisterung den Sieg davon; man tut das Gelübde, nicht nur den neuen Dom zu bauen, sondern auch den alten damit in Harmonie zu setzen. In den nächstfolgenden Jahren muß dann dasjenige Gebäude entstanden sein, dessen unfertige Ruine wir bewundern. Die 1339 beschlossene Verlängerung der navis ecclesiae gegen die Piazza Manetti hin (a. a. O. S. 135) bezieht sich wahrscheinlich wieder auf den alten Dom; es heißt: de novo fiat et extendatur longitudo etc.; ausdrücklich wird einbedungen, daß der neue Dom deshalb nicht dürfe liegen bleiben. Diese navis ist aber wohl wiederum der schon im 13. Jahrhundert begonnene neue Chorbau, mit dessen bisherigen Gewölben man ohnehin unzufrieden war; die neuen „certi modi et ordines magnae pulchritudinis" sind dann nichts anderes als jene Aufsätze, welche den Chorpfeilern ein schlankes Ansehen geben, jene schönen Oberfenster, endlich jene Hinterfassade, welche die Fronte der Unterkirche S. Giovanni bildet. Daß die letztere von Agostino und Agnolo von Siena entworfen sei, wird Vasari doch nicht rein aus der Luft gegriffen haben; allerdings lautet der Werkverding vom Jahr 1340 (Rumohr, a. a. S. S. 139) auf Giovanni Agostinos Sohn, allein dieser verpflichtet sich doch nur „in praesentia et de voluntate et cum consilio, consensu et ex auctoritate praedicti mei patris praesentis et consentientis". So spricht nur ein Abhängiger und wenn auch in der Urkunde von keinem zu befolgenden Entwurf des Vaters die Rede ist, so darf man doch getrost einen solchen voraussetzen. Rumohr war der größte Kunstforscher, den wir seit Winckelmann

angefangen von Maestro Lando, wäre bei weitem das schönste gotische Gebäude Italiens und ein Wunder der Welt geworden. Nirgends ist die Raumschönheit vollkommener als in den wenigen vollendeten Hallen dieser Ruine; die Schlankheit der Pfeiler, die weite und leichte Spannung ihrer Rundbogen (freilich um den Preis eiserner Verbindungsstangen erkauft) und der Adel der Dekoration stellen den alten Dom beinahe in den Schatten. Infolge des schwarzen Todes (1348) blieb das Unternehmen liegen, doch muß man aus den Ornamenten des vordern Rundfensters schließen, daß noch im 15. Jahrhundert wieder einmal an einer Fortsetzung gearbeitet wurde. Meister, wie Cecco di Giorgio und Bernardo Rosellino, haben offenbar diesem Werke viel zu danken.

Gleichzeitig mit diesem Bau entstand auch die Fronte der a
Unterkirche San Giovanni. Diese ist, namentlich was die Gliederung der Streben betrifft, das am meisten nordisch-gotische Stück des ganzen Domes; leider unvollendet. Die ganze Fassade lehnt stark um einen Fuß rückwärts, und die Streben verringern sich (abgesehen von ihren geringen Absätzen) deshalb unmerklich nach oben zu. Von großer Schönheit sind die Portale, ruhiger durchgeführt als die der großen Fassade. Freilich übertrifft das einzige Seitenportal des Neubaues sie alle miteinander.

Der Turm, offenbar einer der ältesten Teile, macht keine künstlerischen Ansprüche. Die Zunahme der Fensterbogen nach Stockwerken (von 1—6) ist der möglichst naive Ausdruck des allmählichen Leichterwerdens der Masse.

Der *Dom* von *Orvieto*, innen eine imposante Säulen- b
basilika mit sichtbarem verziertem Dachstuhl, edel gebildeten Fenstern, Querschiff und geradem Chorabschluß, muß um seiner Fassade willen hier beim Dom von Siena erwähnt werden. Als Meister wird Lorenzo Maitani von Siena, als Gründungszeit das Jahr 1290 genannt. Die Fassade ist im besten Sinne des Wortes eine veredelte Reproduktion derjenigen von Siena. Das plastische gotische Detail, mit welchem es doch nie ernstlich gemeint war, wird hier möglichst beschränkt und durch Mosaikverzierung und

gehabt haben. Allein er war nicht frei von der Untugend, die Tradition um jeden Preis in die Schule zu nehmen; er hatte viele Prädilektionen und Antipathien, und wer ihm näher nachgehen könnte, würde ihn noch auf mancher Willkür betreten. Es liegt dies weder in unserer Aufgabe, noch in unserer Fähigkeit.

Reliefskulpturen ersetzt, d. h. die Fläche behält ihr südliches Vorrecht vor dem nur angelernten Scheinorganismus. Wenige große ruhige Hauptformen genügen hier, um einen unermeßlichen Reichtum von Farben und Gestalten schön zu umfassen. Auch alle rein baulichen Glieder, die Simse, der drei Giebel, die wenigen Spitztürmchen usw. sind ganz mit Mosaikmustern angefüllt, so daß diese Fassade das größte und reichste polychromatische Denkmal auf Erden ist. (Bis auf die Stufen und Prallsteine vor der Kirche.) Bei einer so starken Absicht auf materielle Pracht ist die Schönheit der Komposition ein doppeltes Wunder. (Die Nebenfassaden und die Säulen im Innern haben abwechselnde weiße und dunkle Marmorschichten. Edle Bildung der Bogenprofile und des Hauptgesimses im Innern.)

a Einen schwachen Nachklang dieser dreigiebligen Anordnung gewährte einst die Fassade des *Domes* von *Neapel* (1299), deren Nebengiebel jetzt durch Streben mit der höheren Mauer des Mittelschiffes zu einer empfindlichen Unform verbunden sind. (Auch die Giebelskulpturen zum Teil modernisiert.) Im Innern Pfeilerbau mit eingeklebten antiken Säulen, immer zwei übereinander an der Innenseite des Pfeilers; flache Decke.

Einen weitern und bedeutenden Schritt tut inzwischen die toskanische Baukunst mit der Umbildung des Säulenbündels, den sie doch niemals nordisch lebendig formiert hatte, zum viereckigen, achteckigen oder runden *Pfeiler*. Erstere Form ist ohne Frage die schönere und reichere, letztere aber für den vorliegenden Fall die *wahrere*. Der Säulenbündel steht in engem Zusammenhang mit dem Schlanken und Engen nordischer Gotik; er ist nicht bloß das Korrespondens von soundsoviel Gewölbegurten und Rippen (die man ja zum Teil beibehielt), sondern ein wesentlicher Ausdruck des Strebens nach oben. Wo letzteres nicht als leitendes Prinzip galt, mußte er dem Pfeiler weichen; immerhin aber behielt auch dieser noch eine Andeutung des Tragens verschiedener Lasten, in Gestalt von schmalern polygonen Trägern in den einwärtstretenden Ecken. Statt eines eigentlichen Kapitells werden nunmehr zwei oder drei Blattreihen ganz schlicht um das obere Ende des Pfeilers auf allen vier oder acht Seiten (oder im Kreis, wenn es ein Rundpfeiler ist) herumgelegt; vorzüglich aber gewinnt die Basis jetzt erst eine konsequente Bildung.

Schon hier begegnen wir dem sonst hauptsächlich als Bildhauer berühmten *Niccolò Pisano* (geboren zwischen 1205 und 1207, lebte noch 1277), als einem Anfänger alles Großen und Neuen. In seiner frühern Zeit muß er noch der romanischen Bauweise zugetan gewesen sein, wenn *S. Nicola in Pisa* von ihm ist; übrigens hätte er schon hier a
das nordische Prinzip der Verjüngung und Umgestaltung des Turmes nach oben auf merkwürdige Weise geahnt und nur sehr befangen ausgedrückt. (Rund, dann Achteck, weiter eine sechzehnseitige Bogengalerie um einen runden Kern, endlich ein Sechseck.)

Von seinen gotischen Bauten hat *S. Trinità* in *Florenz* b
schon viereckige Pfeiler, deren Stellung jedoch mit Rücksicht auf die Kapellenreihen rechts und links neben den Seitenschiffen eine enge ist, so daß jeder Kapelle ein Intervall entspricht. Sodann entwarf Niccolò um 1250 die große Franziskanerkirche *S. Maria de Frari* in *Venedig*. Das c
Mißtrauen, welches man in seine Urheberschaft setzt, ist kaum zu rechtfertigen, wenn auch dieselbe nicht urkundlich gesichert sein sollte. So viel wird jedermann zugeben, daß diese grandiose Kirche kein einheimischer venezianischer Gedanke ist, daß sie auf das stärkste kontrastiert mit aller sonstigen venezianischen Raumbehandlung. — Das Innere ruht auf hohen Rundpfeilern; die Anordnung ist hier schon ganz italienisch, so daß das Mittelschiff aus möglichst großen Quadraten besteht, die Seitenschiffe aus oblongen Abteilungen. Sonderbarerweise geschieht der Abschluß des prächtigen Chores mit seinen Doppelfenstern und derjenige der sechs Kapellen an der Rückseite des Querschiffes nicht durch ein Fenster, sondern durch einen Pfeiler[1]. Am Äußern ist der Backstein noch ohne das Raffinement der spätern Gotik behandelt; Stein ist nur an den wenigen Baldachinen über den Giebeln und an den (kenntlich frühgotischen) Portalen gebraucht. Der Abschluß der Fassadengiebel in sonderbar geschwungenen Mauerstücken ist eine venezianische Zutat; die echten alten geraden Linien Niccolòs laufen noch wohlerhalten darunter hin. Die Nebenseiten erinnern ganz an S. Maria novella. Um dieselbe Zeit soll „von Dominikanern, welche Niccolòs Schüler waren", *S. Giovanni e Paolo in Venedig* erbaut d
worden sein. Diese Kirche ist die höhere Stufe der eben-

[1] Man erinnere sich der Galerien lucchesischer Fassaden, wo auch ein Säulchen statt eines Intervalles auf die Mitte trifft. Vgl. S. 104.

genannten; sie vermeidet die Übelstände derselben. Die Verhältnisse sind beträchtlich schlanker und schöner, die hintern Abschlüsse geschehen durch Intervalle (Fenster), nicht durch Pfeiler. Über der Kreuzung wurde eine Kuppel angebracht. Nur die Fassade weicht von der edeln Einfachheit der Frari ab; sie sollte mit Marmor inkrustiert werden und blieb unvollendet.

Endlich soll Niccolò Pisano auch die berühmte Kirche des
a *heil. Antonius* in *Padua (il Santo)* erbaut haben, welche 1256 begonnen wurde. Daß der Santo den Frari in der Anlage auf keine Weise gleicht, wäre kein Beweis gegen Niccolòs Urheberschaft; die Aufgabe war hier eine andere, nämlich die, ein Gegenstück zur Markuskirche zu schaffen; eine Grabkirche zu Ehren des großen neuen Heiligen von Oberitalien. Griff man vielleicht in einem nur halb bewußten mystischen Drang zu der uralten vielkuppeligen Anlage? Unterscheiden wollte man das Gebäude jedenfalls von andern Franziskanerkirchen.

Es entstand keine glückliche Schöpfung. Die Fassade ist vielleicht die allermatteste des ganzen gotischen Stiles. Im Innern kam das Hauptschiff auf lauter dicke viereckige Pfeiler zu stehen; nicht bloß die Kuppelträger, sondern auch die Zwischenstützen haben diese Form. Das Polygon des Chores zeigt wohl eine gewisse Ähnlichkeit der Verhältnisse mit demjenigen an den Frari, aber die Einzelbildung ist außen und innen ungleich geringer, der Umgang und Kapellenkranz roh in Entwurf und Ausführung. Immerhin mochte der Bau mit seinen damals niedrigen Kuppeln, mit seiner (beabsichtigten oder durchgeführten) vollständigen Bemalung, mit einer Masse stilverwandten Schmuckes aller Art gerade den Eindruck hervorbringen, welchen die Andacht am Grabe des Heiligen vorzugsweise verlangte. Im 15. Jahrhundert erst baute man die Kuppelräume, welche bisher von außen kaum sichtbar oder doch anspruchslos gestaltet sein mochten, zu eigentlichen Kuppeln mit Zylindern aus. Abgesehen von der eminent häßlichen Bedachung der mittlern Kuppel war diese ganze Neuerung überhaupt sinnlos. Die Kuppeln stehen einander nicht nur im Wege (für das Auge), sondern sogar im Lichte und bilden schon von weitem eine widerliche Masse. Den einzigen möglichen Vorteil, den eines starken Oberlichtes, hat man nicht einmal benutzt.

Später wurde dann das ganze Innere mit Ausnahme weniger

Kapellen überweißt und mit modernen Denkmälern angefüllt; ein Schicksal, vor welchem S. Marco gänzlich bewahrt geblieben ist. Der erste Eindruck ist durchaus weihelos und zerstreuend.

Dagegen haben die vier Klosterhöfe einen imposanten Charakter durch die Höhe und weite Spannung ihrer Bogen; sie scheinen eher für Tempelritter als für Mendikanten gebaut.

Über *S. Margherita* in *Cortona*, welches von Niccolò und a
seinem Sohne Giovanni Pisano erbaut sein soll, vermag
ich keine Auskunft zu geben. S. Domenico in Arezzo ist
eine ganz geringe Kirche. b

Dem Giovanni allein gehört dann, wie bemerkt, wenigstens
der Entwurf zu der prächtigen *Fassade* von *Siena* (S. 130), c
wonach er unter den Italienern der erste gewesen wäre,
der sich mit der dekorativen Seite des Gotischen näher be-
freundete. Außerdem war von ihm *S. Domenico* in *Perugia* d
erbaut, gegenwärtig mit Ausnahme des viereckigen Chores
modernisiert. In *Pisa* selbst findet sich von Giovanni das
Kirchlein *S. Maria della Spina* — ein Reliquienbehälter e
im großen und mehr durch Stoff und Reichtum (zum Teil
in französisch-gotischer Art), als durch reine Gotik ausge-
zeichnet; — und das herrliche *Campo santo* (1283). Die f
Bauformen, so edel und grandios z. B. das Stabwerk der
hohen, rundbogig schließenden Fensteröffnungen[1] sein
mag, werden hier immer nur als Nebensache erscheinen
neben der monumentalen Absicht, die dem damaligen Pisa
eine der höchsten Ehrenstellen in der ganzen Geschichte g
moderner Kultur zuweist. — Unter den übrigen Kirchen-
bauten Giovannis ist der Ausbau des *Domes* von *Prato*
von Bedeutung.

Indes war es nicht dem Niccolò Pisano, sondern einem seiner Schüler, dem Florentiner *Arnolfo del Cambio* (gewöhnlich *A. di Lapo* genannt) beschieden, von jener neuen Behandlung des Pfeilers aus dem ganzen Stil eine neue Wendung zu geben. Seine Bauten fallen sämtlich in die letzten Jahre des 13. Jahrhunderts.

Der wichtigste derselben ist der *Dom* (seit 1296). Die Flo- h
rentiner verlangten von dem Meister das Unerhörte und
nie Dagewesene, und in gewissem Betracht hat er es ge-
leistet. Wer mit dem Maßstab des Kölner Domes an das
Gebäude herantritt, verdirbt sich ohne Not den Genuß.

[1] Nach andern wäre dies Stabwerk erst beträchtlich später eingesetzt.

Von strenger Harmonie ist bei einem sekundären und gemischten Stil wie dieser italienisch-gotische a priori nicht die Rede, aber innerhalb der gegebenen Schranken ist hier eigentümlich Großes geleistet. — Wir beginnen mit dem Langhaus. Arnolfo war zunächst kein angenehmer Dekorator[1]; die Inkrustation der ganzen obern und untern Mauern der Schiffe ist eine endlose Wiederholung einförmiger Motive; die Fenster und Türen haben nicht bloß etwas Strenges, sondern durch das Überwiegen der Mosaikbänder etwas Lebloses (zumal wenn man damit die schönen *spätern* Türen zunächst beim Querschiff vergleicht); die Gesimse sind am tüchtigsten charakterisiert. Im Innern liegt das Unerhörte in der Raumeinteilung; möglichst wenige und dünne Pfeiler mit Spitzbogen umfassen und überspannen hier Räume, wie sie vielleicht überhaupt noch nie mit so wenigen Stützen überwölbt worden waren. Ob dies ein höchstes Ziel der Kirchenbaukunst sein dürfe, ist eine andere Frage; die Wirkung ist aber, wenn man sich allmählich mit dem Gebäude vertraut macht, eine großartig ergreifende, und wäre es noch mehr, wenn nicht eine unglückliche Galerie auf Konsolen ringsumlaufend die sämtlichen Gewölbegurte gerade bei ihrem Beginn durchschnitte und auch die Obermauer des Mittelschiffes unschön teilte[2]. Die Bildung der Pfeiler und ihrer Kapitelle ist eigentümlich streng; nur in dieser Gestalt paßte sie zu den ungeheuern Spitzbogen, welche darauf ruhen; Säulenbündel würden kleinlich disharmonisch erscheinen. Mit dem Kuppelraum und den drei hintern Kreuzarmen verdunkelt sich das Bewußtsein Arnolfos; es ist eine mißratene Schöpfung, wozu die Ruhmsucht der Florentiner ihn mag getrieben haben. Auf einmal wird mit dem nordischen Verhältnis der Stockwerke ein Pakt geschlossen und dem Kapellenkranz[3] um die drei Kreuzarme nur etwa die halbe Höhe des Oberbaues gegeben, mit welchem er durch häßliche schräg aufsteigende Streben in Verbindung gesetzt wird. Die drei Kreuzarme und als vierter das Haupt-

[1] Oder wer sonst nach ihm die Inkrustation leitete.

[2] S. Petronio in Bologna, das Nachbild, hat sie nicht. Sollte sie etwa spätere Zutat sein?

[3] Den Arnolfo doch nicht mit nordischem, polygonem Reichtum bilden durfte, weil sonst der Unterbau viel zu unruhig geworden wäre. Zwischen den viereckigen Kapellen mußte er keilförmige Mauermassen hineinschieben.

schiff bilden im Innern vier große Mündungen gegen den achteckigen Kuppelraum, dessen vier übrige Seiten äußerst unschön durch schräge Mauermassen dargestellt sind; zwei der letztern haben Durchgänge nach den Seitenschiffen des Langhauses, die beiden übrigen enthalten die Sakristeitüren und die Orgeln. Um eine riesigere Kuppel zu haben als irgendeine andere Stadt, verzichtete man auf das System von vier Pfeilern mit Pendentifs; um diese Kuppel möglichst groß erscheinen zu lassen, hatte man auch den Kreuzarmen jenen niedrigern Kapellenkranz gegeben. — Und inzwischen starb der Baumeister, und es vergingen über 100 Jahre, ehe man sich wirklich an die Kuppel wagte. Nach der Abbildung einer Idealkirche zu schließen, welche in den Fresken der Capella degli Spagnuoli bei S. Maria novella (1322) vorkommt, hatte Arnolfo eine etwa halbkugelförmige Kuppel beabsichtigt, deren Gesimse dem Hauptgesimse des Langhauses entsprochen hätte, und die mit den Kreuzarmen im ganzen eine Pyramide gebildet haben würde; vielleicht eine harmonischere Gesamtform, als die jetzige durch den Zylinder erhöhte Kuppel Brunellescos mit den von ihr einigermaßen gedrückten Anbauten darbietet. — Der unangenehme Eindruck des ganzen Kuppelraumes wird durch das wenige und zerstreute Licht, durch die schon beim Langhaus genannte Galerie und durch die Bemalung der Kuppel noch verstärkt; ein widriges Echo steigert ihn ins Unleidliche. Man darf nur nicht vergessen, daß ohne dieses Lehrstück keine Kuppel von S. Peter vorhanden wäre.

Die *Fassade* wurde 1332 nach einem herrlichen Entwurfe a
Giottos begonnen. Das wenige, was davon vollendet war und 1588 wieder weggenommen wurde, sieht man teilweise dargestellt in einem der Freskobilder Poccettis im ersten Klosterhof von S. Marco. (Wand vom Eingang rechts, sechste Lunette. Die Darstellung des Domes in einem Freskobild desjenigen Kreuzganges, welcher sich unmittelbar an der Südseite von S. Croce hinzieht, ist sehr verdorben und unbedeutend.) — Ein schweizerischer Architekt, der zu früh verstorbene Joh. Georg Müller von Wyl, hat nach diesen und andern Indizien eine Fassade entworfen, wie sie für dieses Gebäude nicht vollkommener gedacht werden könnte[1].

[1] Im Stich mitgeteilt in der von Ernst Förster verfaßten Biographie des Verstorbenen.

Noch eine andere Gewölbekirche auf viereckigen Pfeilern, *S. Maria maggiore in Florenz*, wird Arnolfo zugeschrieben. Schlank, das Mittelschiff oben ohne Fenster; statt der Kapitelle bloße Simse, sowohl an den Pfeilern als an den darüber emporsteigenden Wandpilastern. — Derselben Schule gehört *S. Remigio* an, mit kaum überhöhtem Mittelschiff, auf achteckigen Pfeilern mit Blätterkapitellen.

Sodann baute Arnolfo selbst (seit 1294) die gewaltigste aller Bettelordenskirchen: *Santa Croce*. Die Aufgabe war, mit möglichst Wenigem, wie es sich für die Mendikanten ziemt, ein Gotteshaus für ein ganzes Volk zu bauen, welches damals den Kanzeln und Beichtstühlen der Franziskaner zuströmte. Arnolfo ist hier, wie überall, streng und kalt im Detail, allein seine Disposition ist großartig. Bei der ungeheuern Größe des Gebäudes war es konstruktiv wünschbar, wenn nicht notwendig, die Mauern der Nebenschiffe nicht durch bloße angestützte Balken, sondern durch gewölbte Bogen mit den Mauern des Hauptschiffes zu verbinden und ihnen über diesen Bogen eigene Dächer, damit auch eine Reihe eigener Giebel zu geben. Die Pfeiler sind achteckig. An der hintern Seite des Querschiffes ziehen sich zehn Kapellen von halber Höhe hin; in ihrer Mitte der polygone Chor; außerdem sind höhere Kapellen an beiden Enden und an der nähern Seite des Querschiffes angebaut. Die Ansicht von hinten (am besten sichtbar vom Garten des Marchese Berte aus), zeigt die Mauern des Chores und der Kapellen mit steilen Giebeln gekrönt, welche indes kein Dach hinter sich haben. Der Turm ganz erneut; die Fassade ohne Inkrustation; der vordere Klosterhof, mit etwas abgeflachten Rundbogen, achteckigen Säulen, eigentümlichen Basen, gilt für Arnolfos Werk.

Überblicken wir seine Tätigkeit, so ist das, was ihm Ruhm und Bedeutung gab, gewiß mehr das Konstruktive, als das Formale an seinen Werken. Er geht in der weiten Spannung seiner Gewölbe und Decken, endlich in dem Entwurf seiner Kuppel über alles bisher Bekannte, namentlich aber über alle nordische Gotik (die etwas ganz anderes wollte) hinaus.

Wo er die Baukunst in formaler Beziehung vernachlässigt, da trat *Giotto* mit seinem hohen Sinn des Maßes als Vollender in die Lücke. Außer dem Entwurf zur Domfassade schuf er den prächtigen *„Campanile"* (seit 1334; nach seinem Tode 1336 seinem Entwurf gemäß vollendet von

Taddeo Gaddi; die Sage von einem beabsichtigten Spitzdach, das über dem starken Hauptgesimse keinen rechten Sinn mehr hätte, lassen wir auf sich beruhen). Von einer Entwicklung aus dem Derben ins Leichte, wie sie etwa das Lebensprinzip eines Turmes von Freiburg im Breisgau ausmacht, sind hier nur Andeutungen vorhanden, nur so viel als streng notwendig war; das dritte und vierte Stockwerk sind z. B. soviel als identisch; nur das Größerwerden der Fenster in den obern Stockwerken ist eine nachdrückliche Erleichterung. Aber an feinern Abwechslungen der Inkrustation sowohl als der plastischen Details gewährt dieser schöne Bau ein stets neues Studium. Die Gliederung in Farben und Formen ist durchgängig ungleich leichter und edler als bei Arnolfo; die Fenster vielleicht das schönste Detail der italienischen Gotik.

Endlich zwei Gebäude in Florenz, welche nur in bedingtem Sinne zu den Kirchen gehören.

Das eine ist *Orsanmicchele.* Als städtischer Kornspeicher 1284 von *Arnolfo* begonnen und 1337 von *Taddeo Gaddi* umgestaltet und in die Höhe gebaut, gibt das edle und stattliche Gebäude mit seinen feinen Gesimsen und seinem Konsolenkranz ein Zeugnis von der schönen Seite desjenigen monumentalen Sinnes, welcher die damaligen Florentiner beseelte. Bei Anlaß des schwarzen Todes 1348 wurde einem sehr wirksamen Gnadenbild zu Ehren die bisher offene untere Halle vermauert und zur Kirche umgeschaffen durch *Andrea Orcagna.* Ihm gehört das zierliche Füllwerk der jetzigen Fenster, sowie der berühmte *Tabernakel* im Innern. Was den baulichen und dekorativen Teil betrifft, so wird man dieses Werk des höchsten Luxus niemals neben gute deutsche Altaraufsätze, Sakramenthäuschen u. dgl. stellen dürfen; es ist gerade die schwächste Seite, von welcher sich hier die italienische Gotik produziert. Statt des Organischen, an dessen volle Strenge bei vollem Reichtum unser nordisches Auge gewöhnt ist, gibt es hier Flächen mit angenehmen, aber bedeutungslosen Spielformen, zum Teil aus buntem Glas nach Cosmatenart, ausgefüllt. Die Kuppel zwischen den vier Giebeln ist wie eine Krone gestreift; das Mosaik erstreckt sich selbst auf die Stufen. (Die Nebenkirche der *Certosa* bei *Florenz,* ein griechisches Kreuz ohne Nebenschiffe von reizender Anlage, wird nebst dem festungs-

artigen Unterbau des Klosters ebenfalls Orcagna zugeschrieben.)

Sodann steht auf dem Domplatz, dem Turm gegenüber, das zierliche *Bigallo*. Eine jener Konfraternitäten zu frommen und mildtätigen Zwecken schmückte nach guter italischer Sitte aus eigenen Mitteln ihr Lokal auf das beste aus in einer Zeit, da kein heiliger und kein öffentlicher Raum ohne Verklärung durch die Kunst denkbar war. Hier entstand nun zwar keine Palastfassade wie an mehrern der sog. Scuole zu Venedig, welche eben solche Bruderschaftsgebäude sind, sondern nur ein verziertes kleines Haus, dessen Reiz ausschließlich in der prächtigen Behandlung anspruchloser Formen liegt. Der unbekannte Urheber möchte ein Nachfolger Orcagnas gewesen sein. Die Dachkonsolen sind in ihrer Art klassisch und mögen hier statt derjenigen vieler andern Gebäude genannt werden.

Strenger und reicher ist die Fassade der *Fraternita della Misericordia* zu *Arezzo* (hinter der Pieve vecchia) ausgebildet; ein wahrer und in seiner Art reizender Übergangsbau, indem das obere Stockwerk den gotisch begonnenen Gedanken in den Formen der Renaissance vollendet.

Endlich bieten die neuern Teile des *Domes* von *Lucca* (das Langhaus und das Innere des Querschiffes) ein ganz sonderbares und in seiner Art schönes Schauspiel. Es ist die Pfeilerbildung des Domes von Florenz, angewandt auf Verhältnisse, welche denen des Domes von Siena ähnlich sind. Nicht ein möglichst großes Quadrat des Hauptschiffes, sondern das (doch nicht ganz vollkommene) Quadrat der Nebenschiffe bildet wieder die Basis; doch wird die Vielheit der Pfeiler durch ihre Schlankheit ausgeglichen: die Bogen fast alle rund; oben Reihen großer Fenster mit reichem Stabwerk, welche in eine dunkle Galerie über den Nebenschiffen hineinblicken lassen; darüber kleine Rundfenster. Die Galeriefenster gehen sogar als bloße Stütze und Dekoration quer durch das Querschiff und teilen auch seine beiden Arme der Länge nach. (Am Gewölbe des Hauptschiffes sind die gleichzeitig gemalten Medaillons mit Halbfiguren auf blauem Grund, an den Gewölben der Seitenschiffe eine Renaissancebemalung erhalten.) Außen mischt sich wieder Siena, Florenz und das Streben nach Harmonie mit den ältern Teilen ganz eigentümlich zu einem schönen Ganzen. (Alles etwa vom Ende des 14. Jahrhunderts.)

Südlich über Toskana hinaus begegnet man, hauptsächlich in Perugia und Viterbo, einer Anzahl kleiner gotischer Kirchen, welche selten mehr als ihre Fassade, etwa noch ihren einfachen Turm in alter Form aufweisen. Ihre zum Teil hochmalerische Lage, einzelnes tüchtiges Detail und der Ernst des Materials machen ihren Wert aus. (Ein besonders zierliches Kirchlein in *Viterbo,* unweit vom Palazzo Communale.) Sonst offenbart sich an mehrern eine ganz wunderliche Ausartung der Inkrustation, welche nicht mehr einrahmend, auch nicht mehr schichtenweise, sondern schachbrettartig, selbst gegittert zwischen rotem und weißem Marmor abwechselt. (So schon an *S. Chiara* in *Assisi.*) Am *Dom* von *Perugia* ist ein Anfang gemacht, dessen Durchführung das ganze Gebäude mit einem Teppichmuster würde überzogen haben. (Das Innere weiträumig, aber mit schwerem Detail, die drei Schiffe von gleicher Höhe, die Pfeiler achteckig.)

Das einzige gotische Gebäude *Roms, S. Maria sopra Minerva,* begonnen um 1370, repräsentiert einen damals längst beseitigten Stand der baulichen Entwicklung und bleibt hinter der fast um 100 Jahre ältern Schwesterkirche S. Maria novella zu Florenz beträchtlich zurück. Die jetzige Restauration mit Stuckmarmor, Gold und Fresken wird die Kirche nur noch schwerer erscheinen lassen, als sie in der weißen Tünche war. Außerdem hat noch das Innere der Kapelle *Sancta Sanctorum* beim Lateran eine gotisierende Bekleidung von gewundenen Säulchen mit Spitzbogen, um 1280 vermutlich von dem Cosmaten Adeodatus erbaut. Sie dient alten Malereien zur Einfassung. — Einzelne gotische Bogen und Bogenfriese kommen hin und wieder vor. — Von Klosterhöfen dieses Stiles hat Rom meines Wissens nur die wenig bedeutenden bei Araceli. — Als Klosterbau im großen ist *S. Francesco* zu *Assisi* (13. und 14. Jahrhundert) unvergleichlich, weniger in betreff der Höfe als der Außenseite, welche mit ihren Substruktionen und Gängen wie eine Königsburg über der Landschaft thront.

In sehr kenntlichem Wetteifer mit den Florentinern begannen die Bolognesen 1390 die Kirche ihres Stadtheiligen *S. Petronius,* nach dem Plan eines angesehenen Mitbürgers, *Antonio Vincenzi.* Das Gebäude sollte ein lateinisches Kreuz von 608 Fuß Länge werden, der in gerade Fronten ausgehende Querbau 436 Fuß lang; das Ganze durchaus dreischiffig und außerdem mit Kapellenreihen zu beiden Sei-

ten; über der Kreuzung sollte eine achteckige Kuppel von 250 Fuß Höhe entstehen, flankiert von vier Türmen. Sonach hätte man die Florentiner überholt in der riesenhaften vierarmigen Ausdehnung, auch durch die Zugabe der Kapellenreihen ringsum; man wäre hinter ihrer (damals übrigens noch nicht erbauten) Kuppel zurückgeblieben, um nicht ebenfalls die innere Perspektive durch schräge Mauermassen statt schlanker Pfeiler aufheben zu müssen; man hätte dies aber wenigstens nach außen reichlich ersetzt durch den Effekt der vier Türme. Gegenüber nordischen Kathedralen wäre man durch die sinnlose Ausdehnung des Querbaues im Nachteil gewesen, auch hätte die Verstärkung der Pfeiler unter der Kuppel, selbst wenn sie sich auf das Unentbehrliche beschränkte, immer den Blick in das Chor etwas beeinträchtigt. Der runde Chorabschluß endlich hätte schwerlich eine erträgliche Gestalt bekommen.

Von all diesem ist nun bloß das Langhaus und ein Ansatz zum Querschiff wirklich ausgeführt, und auch dieses nur mangelhaft, mit bloß teilweiser Vollendung der Außenflächen, in ungleichen und zum Teil sehr späten Epochen (bis tief ins 17. Jahrhundert).

So wie das Gebäude vor uns steht, ist es die Frucht eines Kompromisses zwischen nordischer und südlicher Gotik, doch in einem viel bessern und strengern Sinn als der Dom von Mailand.

Zur Basis des Innern nahm man die Anordnung des Langhauses von Florenz mit möglichst großen Pfeilerweiten und Hauptquadraten, steigerte aber die Höhe. Den oblongen Abteilungen der Nebenschiffe entsprechen je zwei etwas niedrigere Kapellen mit gewaltigen Fenstern; wenn dieselben sämtlich mit Glasgemälden versehen waren, so blieb den obwohl an Umfang kleinern Rundfenstern der Nebenschiffe und des Hauptschiffes, d. h. dem Oberlicht, dennoch die Herrschaft. Die Pfeiler und ihre Kapitelle sind viel weniger scharf und schön gebildet als in Florenz, wirken aber durch ihre Höhe besser; zudem sind die Bogen schlanker, die Obermauer durch keine Galerie durchschnitten. (S. 135 u. Anm.)

Außen ist durchgängig nur das Erdgeschoß ausgeführt; den obern Teilen fehlt die Inkrustation, welche in reicher Form, teils in Stein, teils in Backstein beabsichtigt war. Die untern Teile der Seitenschiffe zeigen einfache Pfeiler

und ziemlich reines Fensterstabwerk mit Ansätzen zu Giebeln. Die Fassade (von Marmor) ist so wie sie aussieht nicht gut begonnen; ihre Wandpfeiler sind schräg profiliert, diejenigen gegen die Ecken hin sogar rund. Man ist auch nie recht damit zufrieden gewesen.

Ein Zimmer am Ende des linken Seitenschiffes, das auf a
Verlangen (am besten um Mittag) geöffnet wird, enthält mehr als 30 Entwürfe verschiedener, zum Teil hochberühmter Architekten vom 15. bis zum 17. Jahrhundert für eine Fassade von S. Petronio, großenteils in einem gotischen Stil, dessen Gesetze sie nicht mehr kannten. Man kann z. B. sehen, welche Begriffe sich Giulio Romano und Baldassar Peruzzi von der Gotik machten. Soviel ich habe (bei schlechtem Licht) sehen können, sind die Entwürfe in modernem Stil, z. B. von Alberto Alberti und Palladio, bei weitem erfreulicher. Eine verkleinerte Herausgabe in Umrissen würde sich gewiß lohnen.

Die *Bettelordenskirchen* der *Via Aemilia* weichen überhaupt sowohl von den toskanischen als von den deutschen ab. Es sind ganze durchgeführte backsteinerne Gewölbekirchen mit Anbauten und Querbauten aller Art, hinten mit Chorumgang und außen abgerundetem Kapellenkranz, dergleichen im Norden nur Hauptkirchen und vornehmere Klosterkirchen zu haben pflegen[1]. Obschon die Seitenschiffe nur etwa die *halbe Höhe* des Hauptschiffes haben, so ist doch in der Regel eine Fassade nach lombardischer Art vorn angesetzt, deren obere Ecken also blind sind. Die Stützen sind Rundsäulen, achteckige Säulen, Pfeiler mit Säulen, Säulenbündel, je nach der Stärke des nordischen Einflusses. (In den Servi zu Bologna wech- b
seln runde und achteckige Säulen.) Der möglichst vielseitige Chorabschluß (außen durch ebensoviele Strebebogen repräsentiert) macht eine bedeutende Wirkung. In *Bologna:* S. Francesco (innen neuerlich gotisch restauriert, c
mit einem der schönsten Backsteintürme des gotischen Stiles); — S. Domenico (sehr lang, innen modernisiert); — S. Martino maggiore (Karmeliterkirche von 1313); — Servi d
(vom Jahre 1383, mit einem Portikus vorn und an der e
linken Seite, der sich durch ungemeine Dünnheit und weite Stellung der Säulen auszeichnet; der Baumeister war der General des Servitenordens Fra *Andrea Manfredi* von

[1] Letztere unterscheiden sich fast gar nicht von den Mendikantenkirchen.

Faenza, der damals auch die Aufsicht über den Bau von S. Petronio führte); — S. Giacomo maggiore (Eremitanerkirche vom Ende des 13. Jahrhunderts, wovon der hintere Teil und die Fassade noch erhalten). Beiläufig ist hier auch das Chorherrenstift S. Giovanni in monte zu nennen, als eine der ältesten spitzbogigen Kirchen Italiens (1221? Kuppel, Chor und Fassade neuer). — In *Modena:* S. Francesco. — In *Piacenza:* S. Francesco (eine der mächtigsten Kirchen dieser Klasse, mit dem bedeutendsten und bestgebildeten äußern Strebewerk von Backstein); — S. Antonio (mit eigentümlicher Vorhalle, die eine schöne Innentür enthält); — il Carmine usw.

Nördlich vom Po folgen eine Anzahl von Ordenskirchen und auch einzelne Pfarrkirchen und Kathedralen eher demjenigen Typus, welchen Niccolò Pisano in den Frari zu Venedig aufgestellt hatte: mit weitgestellten Rundsäulen oder Pfeilern, so daß große mittlere Quadrate und in den Seitenschiffen oblonge Räume entstehn; über den großen Bogen ein nur ganz mäßiges Oberschiff; der Chor ohne Umgang; der Querbau mit zwei bis vier Kapellen an der Hinterwand. Eigentümlich ist: die Vermeidung der Seitenfenster.

Ein schönes und frühes Beispiel gewährt *S. Lorenzo* in *Vicenza;* auch die Fassade gut und schon deshalb beachtenswert, weil sie zeigt, wie man sich ungefähr diejenige von S. Giovanni e Paolo zu Venedig nach der ursprünglichen Absicht vollendet zu denken hat. (Sonderbare schiefe Wölbung der Seitenschiffe, wahrscheinlich um die kleinen Rundfenster möglichst hoch oben anbringen zu können, etwa mit Rücksicht auf gegenüberstehende, lichtraubende Gebäude?) — *S. Corona* in Vicenza, von ähnlicher Anlage, nur altertümlicher und gedrückter; von außen bietet der tüchtige Backsteinbau mit Anbauten und Umgebung einen malerischen Anblick[1].

S. Anastasia in *Verona* (Dominikanerkirche), nach 1261 begonnen, hat eine nur teilweise und spät inkrustierte Fassade, ist aber in betreff des Innern eine der schönsten und schlanksten Kirchen dieser Gattung, mit reinem Oberlicht

[1] Der *Dom* von *Vicenza,* innen einschiffig mit Kapellen auf beiden Seiten, gehört dagegen zu den gedanken- und prinziplosen Gebäuden der italienischen Gotik; die Marmorfassade hat eine jener matratzenartigen Inkrustationen, wie sie sonst hauptsächlich in Mittelitalien vorkommen. Der Chor geringe Renaissance.

und trefflicher Verteilung des innern Schmuckes. Auch der äußere Anblick malerisch. (Das Kirchlein links vor der Fassade heißt S. Pietro martire.)

Das Innere des *Domes* von Verona verbindet eine ähnliche a
Anlage mit gegliederten schlanken Pfeilern statt der Rundsäulen. Diese Gliederung nähert sich schon etwas derjenigen im Dom von Mailand, allein die Leichtigkeit der Bildung und die Wohlräumigkeit des Ganzen lassen dies vergessen. Da die Seitenschiffe fensterlos blieben, brach man in die (ältere) Fassade große gotische Fenster ein.

Die einschiffigen gotischen Kirchen Veronas teilen mit den übrigen die schöne, malerisch glückliche Behandlung des Äußern. Nichts, was nicht auch anderswo vorkäme, aber alles vorzüglich hübsch beisammen und selbst durch Unsymmetrie reizend. Einen solchen Anblick gewährt besonders *S. Fermo* mit seiner aus Backstein und Marmor ge- b
mischten Fassade, dem Vorbogen des Seitenportals, den Giebeln und Spitztürmchen des Chores und Querbaues. Im Innern das vollständigste Beispiel eines großen Holzgewölbes, aus je drei Reihen Konsolen mit zwei halben und einem mittlern ganzen Tonnengewölbe bestehend; den konstruktiven Wert können nur Leute vom Fach beurteilen. *S. Eufemia* ist von außen weniger bedeutend und im c
Innern ganz erneuert.

Die gotischen Kirchen *Venedigs* sind mit Ausnahme der beiden genannten von keinem Belang; meist auf Säulen ruhend, deren Kapitelle insgemein von auffallend roher Bildung sind. Sie wiederholen etwa außen im kleinen den Chorbau von S. Giovanni e Paolo, nur mit bloß je einer Kapelle zu beiden Seiten des Chores. Die einzige schöne Fassade findet sich an S. Maria dell' Orto; — einfach gut d
in Backstein: diejenige von S. Stefano. Die Liebhaberei für e
rundteilige und wunderlich ausgeschwungene Mauerabschlüsse, welche sogar den erhabenen einfachen Giebel der Frari nachträglich nicht verschonte, hat an S. Apollinare, S. Giovanni in Bragora und anderwärts ihr Genüge ge- f
funden. — Im Carmine (1348) sind vom alten Bau nur g
noch die 24 Säulen und die Chorabschlüsse kenntlich. — S. Giacomo dall' Orio, wunderlich durcheinander gebaut. h
Die Decken bestanden wohl ehemals durchgängig aus jenen eigentümlich und nicht unschön konstruierten Holzgewölben, deren eines (erneuert) noch in S. Stefano vorhanden ist (s. oben, b). i

Die gotischen Kirchen des alten *Herzogtums Mailand,* zum Teil von großem, dekorativem Reichtum, stehen den toskanischen und manchen der ebengenannten in all dem, was die Seele der Architektur ausmacht, beträchtlich nach. Man fühlt, daß die großen Fragen über Raum, Verhältnisse und Gliederung nicht hier entschieden werden, wo man sich noch mit der alten lombardischen Unform der in ganzer Breite emporsteigenden Fassaden begnügt und auch im Innern die Schiffe kaum in der Höhe unterscheidet, wo der Säulenbündel in gedankenloser Weise beibehalten oder mit besonders schweren Rundsäulen vertauscht wird, wo endlich das Detail schon des wechselnden Stoffes wegen beständig im Ausdruck schwankt. Neben dem Stein kommt nämlich in Oberitalien der Backstein, oft in sehr reicher Form und schönen, geschickten Motiven, zur häufigen Anwendung; — der Architekt wird eine Menge vortrefflicher Einzelideen darin ausgedrückt finden, — aber
a der Steinbau wurde darob an seinen eigenen Formen irre. Vom *Dom* zu *Mailand,* welcher teils Ergebnis, teils Vorbild dieser Bauentwicklung ist, war oben schon die Rede.

Der *Dom* von *Monza,* im 14. Jahrhundert, so wie er jetzt ist, von Marco di Campione neu erbaut, fünfschiffig, wiederholt in seiner Marmorfassade lauter Ziermotive, welche eigentlich dem Backsteinbau angehören. Dieselbe ist das nächste Vorbild, zugleich das Geripp der Mailänder Fassade. Das Innere hat dicke Rundsäulen mit weitgespann-
b ten Bogen, ist übrigens total verkleistert. — An *S. Maria* in *Strata* zu Monza ist die einzig erhaltene obere Hälfte der Fassade ein wirklicher und höchst eleganter Backsteinbau.
c In Mailand geben die gotischen Teile von *S. Maria delle* Grazie — Fassade und Schiff — den mittlern Durchschnitt lombardischer Kirchen dieses Stiles. (Sonstige gotische Kir-
d chen in Menge, eine der größten *S. Eustorgio,* eine der edel-
e sten *S. Simpliciano.*) — Der sehr elegante Turm von *S. Gottardo* (am kaiserlichen Palast), aus Stein und Backstein gemischt, gibt mit Ausnahme der Spitzbogenfriese kein einziges Motiv, welches nicht schon im romanischen Stil vorkäme. Achteckig; die Ecken so leicht als das übrige.
f *S. Francesco* zu *Pavia* zeigt bei einer tollen, schachbrettartigen Verzierung der Fassade doch ein gewisses Gefühl für bedeutende Wirkung.
g Der *Dom* von *Como;* die ältern Teile, von einem im Jahr 1396 begonnenen Bau, gehören zur besten lombardischen

Gotik; die Pfeiler ungleich besser gebildet; ihre weite Stellung[1] italienischer als im Dom zu Mailand. Die Fassade, eine der wenigen in der Mitte bedeutend erhöhten, hat auch sonst wohltuende Verhältnisse, aber eine spielende Dekoration. (Auflösung der Wandpfeiler in Kästchen mit Skulpturen usw.) Querschiff und Chor 1513 von Tommaso Rodari beigefügt, sind von trefflichster Renaissance (s. unten). In dieser Zeit wurden auch die Außenseiten und Strebepfeiler des Langhauses inkrustiert; die Spitztürmchen der letztern eine höchst zierliche Übersetzung aus dem Gotischen in die Renaissance. (Ähnliches besonders an französischen Kirchen dieser Zeit, S. Eustache in Paris usw.)

Die berühmte *Certosa* von *Pavia*, in demselben Jahr 1396 a
von Marco di Campione begonnen, hat dieselben Vorzüge vor dem Dom von Mailand; schlanke, edelgebildete Pfeiler von weiter Stellung. Der Hauptnachdruck liegt indes auf der Fassade, welche die prächtigste des Renaissancestils ist, wovon unten; aus dieser Zeit auch Querbau und Chor.

In betreff des *gotischen Profanbaues* hat wohl Oberitalien im ganzen das Übergewicht durch die große Anzahl von damals mächtigen und unabhängigen Städten, welche in der Schönheit ihrer Stadthäuser und Privatpaläste miteinander wetteiferten. Dem Stile nach sind es sehr verschiedenartige Versuche, etwas Bedeutendes und Großartiges zu schaffen; eine unbedingte Bewunderung wird man vielleicht keinem dieser Gebäude zollen, da das gotische Detail nirgends in reinem Verhältnis zu dem Ganzen steht. Allein als geschichtliche Denkmale, als Maßstab dessen, was jede Stadt an Repräsentation für sich verlangte und ihrer Würde für angemessen hielt, machen besonders die öffentlichen Paläste einen oft sehr großen Eindruck.

An den Anfang dieser Reihe gehört schon zeitlich als ganz frühgotisches Gebäude und vielleicht auch dem Werte und dem Eindruck nach der *Pal. Communale* zu *Piacenza;* unten b
eine offene Halle von Marmorpfeilern mit primitiven, aus reinen Kreissegmenten bestehenden Spitzbogen, oben ein Backsteinbau mit gewaltigen Rundbogen als Einfassung der durch Säulchen gestützten Fenster; die Füllung mit einem auf die einfachste Weise hervorgebrachten Teppichmuster.

[1] Die beiden ersten Intervalle sind noch eng, so daß die Nebenschiffe hier in regelmäßige Quadrate zerfallen wie im Dom von Mailand. Erst vom dritten Intervall an beginnt die Schönräumigkeit im Sinne des Italienisch-Gotischen.

(Der große Saal im Innern völlig entstellt.) Eines der frühsten Gebäude, in welchen das freistädtische Selbstgefühl sich auf ganz großartige monumentale Weise ausspricht. Von den berühmten Bauten *Cremonas* kann der Verfasser nicht aus eigener Anschauung berichten.

Mailand besitzt ein Backsteingebäude einziger Art, aus der letzten gotischen Zeit, schon mit Renaissance gemischt: die alten Teile der Fassade des großen *Hospitals*, angeblich von *Antonio Filarete*, einem Florentiner; es sind die reichsten und elegantesten gotischen Fenster, die sich in diesem Stoff bilden ließen.

Der stattliche Palazzo pubblico in *Como*, mit Steinschichten verschiedener Farben (beim Dom) folgt in der Anlage dem Palast von Piacenza, nur in viel kleinerm Maßstab.

Ebenso derjenige in *Bergamo*, dessen offene untere Halle auf Pfeilern und (innen) auf Säulen ruht.

In Parma und Modena nichts von Belang.

Dagegen besitzt *Bologna* eine Anzahl von Denkmälern, welche die oberitalische und die toskanische Weise zu einem merkwürdigen Ganzen vereinigen. — Vor allem ist die *Loggia de' Mercanti* (oder la Mercanzia) ein sehr schönes Beispiel gotischen Backsteinbaues, angeblich vom Jahr 1294, doch wohl ein Jahrhundert neuer und vielleicht von der Loggia de' Lanzi in Florenz (s. unten) bedingt. Der Sinn ist wesentlich ein anderer: es sollte die Fronte einer Art von Börse und Handelsgerichtslokal werden. — Das Material lud dazu ein, die Pfeiler als reiche Säulenbündel zu konstruieren; anderseits hängt damit die zaghafte Bildung des Hauptgesimses zusammen. Eine empfindliche Disharmonie liegt darin, daß (dem mittlern Baldachin zuliebe) die Fenster nicht auf die Mitte der beiden untern Spitzbogen kommen. (Die Seitenfronten modern.)

Den Eindruck einer jener großen Familienburgen des Mittelalters gibt, ebenfalls im Backsteinbau, am ehesten der *Palazzo Pepoli*, wo außer den reichprofilierten gotischen Torbogen noch ein gewaltiger Hof mit Hallen an der einen Seite und vorgewölbten Gängen an den drei übrigen erhalten ist. Nimmt man den zierlichen Hof des Hauses Nr. 373 hinzu, so vervollständigt sich einigermaßen das Bild des bolognesischen Privatbaues im 14. Jahrhundert. — Das riesige Schloß, welches jetzt *Palazzo Apostolico* heißt, hat an der Vorderseite noch einige reiche große Fenster; der erste Hof ruht fast nach altflorentinischer Weise auf acht-

eckigen Pfeilern mit Blätterkapitellen und nicht völlig halbrunden Bogen.

Der Palazzo della ragione zu Ferrara, vom Jahre 1326, ein merkwürdiger gotischer Backsteinbau, hat bei der vor 20 Jahren unternommenen Erneuerung eine fast völlig neue Oberfläche erhalten.

Der Palazzo della ragione zu *Padua* ist mehr wegen der ungeheuern Größe eines gewölbten obern Saales als aus irgendeinem andern baulichen Grunde merkwürdig. (Die jetzige Gestalt nach 1420.) Sehr unglückliche Beleuchtung; die Verteilung der Fresken Mirettos nicht architektonisch motiviert; die äußere Halle von zwei Stockwerken interessant als diejenige Form, welche Palladio anderthalb Jahrhunderte später an der sog. Basilika zu Vicenza neu belebt zu reproduzieren hatte.

Venedig hat vor allem seinen weltberühmten *Dogenpalast*, begonnen um 1350 von *Filippo Calendario*. Es ist schwer mit einem Gebäude zu rechten, welchem, abgesehen von Größe und Pracht, auch noch durch historische und poetische Vorurteile aller Art ein so großer Phantasieeindruck gesichert ist. Sonst müßten wir bekennen, daß die ungeheure, rautenartig inkrustierte Obermauer die beiden Hallenstockwerke, auf welchen sie unmittelbar ruht, in den Boden drückt. Man hat deshalb auch immer gemeint, das untere derselben habe wirklich durch Auffüllung des Bodens etwas von seiner Höhe eingebüßt, bis Nachgrabungen dies als irrig erwiesen. Jedenfalls ist schon die Proportion desselben zum obern unentschieden, geschweige denn zum Ganzen; entweder müßte es derber und niedriger, oder höher und schlanker sein, als es ist. Auch hier offenbart sich der Mangel an demjenigen Gefühl für Verhältnisse, welches sich nur da entwickelt, wo die Architektur festen Boden und großen freien Raum zur Verfügung hat. — An sich aber wirkt das obere Hallenstockwerk außerordentlich schön und hat als durchsichtige Galerie in der Kunst des Mittelalters nicht mehr seinesgleichen. — Die Fenster der Obermauer und die Zinnen des Kranzgesimses sind bloße Dekoration, dagegen die Porta della Carta (s. unten) ein sehr wertvoller und tüchtiger Bau des sich schon zur Renaissance neigenden spätgotischen Stiles (1439). Dieses wunderbare Gebäude ist nun teils Nachbild, teils Vorbild einer bedeutenden Palastbaukunst, die im 14. und während der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Venedig

blühte. Sie unterscheidet sich von der sonstigen italienischen (florentinischen, sienesischen) dadurch, daß sie sich nicht aus dem Bau fester Familienburgen entwickelt, welche dem politischen Parteiwesen als Schauplatz und Zuflucht zu dienen haben. Vielmehr ist es hier der ruhige Reichtum, der sein heiteres Antlitz am liebsten gegen den großen Kanal wendet. Das Erdgeschoß war (wenigstens früher) den Warenlagern und Geschäften gewidmet; einfache Bogentore öffnen sich für die Landung der Barken und Gondeln; ausnahmsweise auch etwa eine offene Halle. In den obern Stockwerken aber, die zur Zeit des byzantinischen Stiles (S. 112) nur überhöhte Bogenfenster auf Säulen gehabt hatten, entwickelt jetzt der gotische Stil ein keckes Prachtmotiv; über und zwischen den Spitzbogen folgen nämlich ebenfalls durchbrochene Rosetten, die noch mit zum Fenster gehören. In der Mitte drängen sich eine Reihe von solchen Fenstern zu einer großen Loggia zusammen, womit die einzelnen Fenster auf beiden Seiten vortrefflich kontrastieren[1]. Rechnet man hinzu die Bekleidung der Hausecken mit gewundenen Säulen, die der Wandflächen mit bunten Steinarten, die der Fenster mit birnförmigen Giebeln und die des Dachrandes mit moresken Zinnen, so ergibt sich ein überaus fröhliches und zierliches Ganzes. Aber zu dieser leichten und luftigen Bauweise gehört auch der Wasserspiegel und das bewegte Leben der Kanäle; wo solche Paläste oder ihre Rückseiten auf bloßen Plätzen (Campi) stehen, wirken sie auffallend geringer, und das Auge kann den Jubel nicht mehr recht begreifen. Vor einer Nachahmung in den Straßen unserer nordischen Städte wird sich jeder besonnene Architekt wohl hüten.

a Das niedlichste dieser Gebäude ist die *Ca Doro;* sie zeigt, in welchen Dimensionen dieser Stil am glücklichsten wirkt. Aus der großen Zahl der übrigen Paläste nennen wir diejenigen am Canale grande, vom Markusplatz beginnend: — (Rechts) das jetzige Albergo dell' Europa; nahe dabei ein kleines Gebäude, an welchem auch die reichen Balkons noch wohl erhalten sind. — (Rechts) Palast Barbaro, — und Palast Cacalli, letzterer besonders energisch in der b Fensterbildung. — (Links) die aneinanderstoßenden Pac läste Giustiniani, — und der große *Palast Foscari,* welcher

[1] Auffallend bleibt es, daß die Loggia stets aus einer geraden Zahl von Fenstern (4, 6, 8) besteht, so daß eine Säule auf die Mitte trifft. Vgl. S. 104 oben und S. 132 unten.

die Wendung des Kanals beherrscht, mit achtfenstrigen Loggien. — (Links) *Palast Pisani* a S. Polo, ebenfalls einer der bedeutendsten. — (Links) Palast Bernardo. — (Rechts) Palast Bembo. — Nach dem Rialto: (Rechts) Palast Sagredo — dann die genannte Ca Doro.

In andern Gegenden der Stadt ist beinahe kein ansehnlicher Kanal, kein größeres Campo, an welchem nicht irgendein Gebäude dieser Art in die Augen fiele. Ich erwähne noch den Palast neben der Aquila d'oro, die Gebäude bei S. Polo, Albergo Danieli usw. Für Aquarellmaler: Palast Cigogna bei S. Angelo Raffaele, an sich gering.

Eine Anzahl ähnlicher Gebäude findet man auch in *Padua* und in dem kleinen *Vicenza,* welches doch von jeher eine verhältnismäßig bedeutende Baugesinnung offenbart. Unter den vicentinischen Palästen wird man z. B. zwei in der Nähe von Palast Barbarano mit Vergnügen besuchen; sie haben außer der Fassade auch noch ihre alten Hofhallen, Treppen, Balustraden usw., wenigstens stückweise. Ein artiges Häuschen, Nr. 1666, mit teppichartigen Arabesken bemalt, usw.

In *Verona* finden wir an den gotischen Palästen zwar auch den venezianischen Typus wieder, aber in einer andern Nuance, mit vorherrschender Berechnung auf Mauerbemalung. Auch die steinerne Staffage im obern Teil der Fenster hat eine eigentümliche Gestalt. — (Der Hof des *Municipio* daselbst, unter dem großen Turm auf Piazza delle Erbe, teils romanisch, teils gotisch, gewährt mit seiner hallenbedeckten Marmortreppe wenigstens einen malerischen Anblick.)

Genua besitzt von diesem Stil nichts von Bedeutung. Die Gotik der paar Häuser auf Piazza S. Matteo beschränkt sich im Grunde auf die Bogenfriese, ebenso an mehrern andern Gebäuden der alten Stadtteile. Die Höfe, auf welchen hier der Akzent gelegen haben muß, sind überall verbaut. Für Architekturen wenigstens ein halberhaltenes Spezimen: in dem anonymen Straßengewirr um Madonna delle Vigne das Haus Nr. 463; eine skulptierte Tür führt in ein Höfchen mit Spitzbogenhalle und niedlicher Freitreppe, welche noch ihre gotische Balustrade hat; die Fassade abwechselnde Schichten, schwarz und weiß.

Florenz ist sehr reich an einzelnen Bestandteilen, zumal untern Stockwerken mittelalterlicher Familienburgen, die man nur in uneigentlichem Sinne als Paläste bezeichnen

könnte. (Ganze Gassen entlang z. B. um Piazza de' Peruzzi, Borgo S. Croce usw.) Eine künstlerische Form ist fast nirgends durchgeführt; die einfachen meist achteckigen Pfeiler, die hin und wieder die wenigen Bogen des Hofes stützen, haben anspruchlose Blätterkapitelle. Diese Steinhäuser waren Vesten und mußten in bürgerlichen Wirren vieles aushalten können; gerne behalf man sich unter dieser Bedingung, so eng es anging. (Die Gänge auf starken Konsolen rings um einen kleinen Hof hervorragend, in einem vollständigen Beispiel Palast Davanzanti, Via di Porta rossa Nr. 1125.) Belehrend ist die hier klar zutage liegende Entstehungsweise der modernen *Rustika* (Bossagen): weit entfernt, sie als ein Mittel der ästhetischen Wirkung zu benutzen, meißelte man den Quader gern glatt, wenn Zeit und Mittel es zuließen; blieb er einstweilen roh, so wurden doch um der genauen Zusammenfügung willen seine Ränder scharf und sorgfältig behauen. Eine völlige Gleichmäßigkeit der Schichten oder gar der einzelnen Steine wurde selbst an öffentlichen Gebäuden nicht erstrebt. Erst die Renaissance fand, daß man die Rustika als künstlerisches Mittel behandeln und durch Abstufung aus dem Rohern in das Feinere zu bedeutungsvollen Kontrasten der einzelnen Stockwerke benutzen könne. (Vgl. S. 36, Anm.)

Von Privatgebäuden des 14. Jahrhunderts, in welchen die Säulenhalle des Hofes schlankere Verhältnisse und einen Anfang räumlicher Schönheit zeigt, nenne ich beispielshalber Palazzo Conte Capponi (Via de' Bardi) und Palazzo Conte Bardi (Via del fosso 187), dessen Hof auf zwölf sehr schlanken Säulen mit überhöhten Rundbogen ruht, angeblich ein Gebäude des Brunellesco, und in diesem Fall ein frühes Jugendwerk.

Von *Arnolfo*, dem Erbauer des Domes, rührt bekanntlich auch *Palazzo Vecchio* her (vom Jahre 1298). Größe, Erinnerungen, Steinfarbe und phantastischer Turmbau geben diesem Gebäude einen Wert, der den künstlerischen bei weitem übertrifft. Das ganze Innere nebst dem Hinterbau ist spätern Ursprungs. — Dem *Agnolo Gaddi* gehört die jetzige Gestalt des *Palazzo del Podestà* (oder del Bargello, vom Jahre 1345) zu, welcher an malerischer Wirkung zumal des Hofraumes seinesgleichen sucht, in Beziehung auf das Detail aber ebenfalls nicht viel mehr bietet als Zinnen, spitzbogige Fenster mit mäßigem Schmuck, sehr bescheі-

dene Gesimse und im Hof ein (jetzt vermauertes) Stück Halle.

Bei weitem das schönste gotische Profangebäude der Stadt ist *Orcagnas Loggia de' Lanzi* (begonnen 1376). Hier be- a
gegnen wir wieder demjenigen Raum- und Formgefühl, welches S. Maria novella, S. Croce und den neuen Dom von Siena schuf. Der Ort, wo die Obrigkeit ihre feierlichsten Funktionen vollzog, wo sie vor dem Volk auftrat und mit ihm redete, in einer Zeit, da die Florentiner sich als das erste Volk der Welt fühlten — eine solche Räumlichkeit durfte nicht in winzigem und niedlichem Stil angelegt werden. Möglichst wenige und dabei großartige Motive konnten allein der „Majestät der Republik" einen richtigen Ausdruck verleihen. Die einfache Halle von drei Bogen Breite umfaßt einen ungeheuern Raum, mit gewaltigen Spannungen, über leicht und originell gebildeten Pfeilern; ihr Oberbau hat unabhängig von antiken Vorbildern gerade diejenige Form getroffen, welche für Auge und Sinn die hier einzig wohltuende ist: über breiter Attika tüchtige Konsolen und eine durchbrochene Balustrade.

Von dem als Kornspeicher erbauten *Orsanmicchele* ist schon oben (S. 138) die Rede gewesen.

Die *Tore* von Florenz, meist aus dem 13. Jahrhundert, b
überraschen durch den mächtigen Ernst der Konstruktion, die Größe der Pforte und die Höhe des stadtwärts schauenden Bogens. — Nebst den meisten andern italienischen Stadttoren dieser Zeit entbehren sie der überragenden Seitentürme, welche häufig an deutschen Stadttoren vorkommen; in Italien z. B. am Arco dell' Annunziata zu Lucca, an c
der interessanten Porta della Vacca in Genua, an einem d
andern Binnentor daselbst usw. Die wenigen daran angebrachten Dekorationen durchgängig solid und einfach; im Bogen gegen die Stadt Freskogemälde, die Mutter Gottes und die Schutzpatrone darstellend.

In *Pisa* ist das Doganengebäude unweit der mittlern Brücke e
ein ernsterer steinerner Zierbau, das jetzige Caffe dell' f
Ussero gegenüber am Lungarno ein leichterer backsteinerner (14. Jahrhundert, mit einzelnen Veränderungen der Fenster im Renaissancestil). Die Flächen, wie sie sich durch die Einrahmung mit Pilastern, Bogen usw. ergaben, sind ganz naiv mit gotischem Blattwerk ausgefüllt, nach einem schon wesentlich modernen Gefühl. Einzelne Details von feinster Eleganz.

Ganz *Siena* ist voll von gotischen Privatgebäuden und Palästen des 14. Jahrhundert; keine Stadt Italiens oder des Nordens, weder Florenz und Venedig, noch Brügge und Nürnberg ist in dieser Beziehung reicher. Man findet sie von Stein, von Backstein und gemischt, wie z. B. der *Pa-*
a *lazzo Pubblico;* sonst mögen noch *Palazzo Tolomei, Pa-*
b *lazzo Saracini* und als zierlichster Backsteinbau *Palazzo*
c *Buonsignori* genannt werden. — Sie können dem jetzigen Architekten nicht viel helfen; denn wenn er auch ihre nur mäßigen Profile und Zierformen, wenn er selbst die beträchtliche Höhe ihrer Stockwerke nachbilden dürfte, so würde man ihm doch nicht leicht den Luxus des Materials gestatten, auf dessen echter, unverkürzter Anwendung ganz wesentlich der Effekt beruht. In Mörtel und (wenn es hoch kommt) Zink nachgeahmt würden diese Formen und Massen nicht viel bedeuten.

Die durchgehende Form der Maueröffnungen ist der Spitzbogen, welcher in der Regel drei durch Säulchen geschiedene Fenster enthält. Der Bogen selbst bleibt eine müßige Verzierung; oft darunter noch ein sog. Stichbogen (Kreissegment).

Eine freie Nachahmung der Loggia de' Lanzi ist die *Loggia*
d *degli Uffiziali* am Casino de Nobili in Siena (1417). Sie hat im kleinen dieselbe Schönräumigkeit; die Hauptglieder der Pfeiler sind hier Halbsäulen; das obere Stockwerk ist in seiner jetzigen Gestalt wohl ein Jahrhundert neuer, paßt aber trefflich zum untern.

Endlich sind die *Brunnen,* eigentlich große, mit massigen Spitzbogen überwölbte Wasserbehälter, für Siena bezeich-
e nend. Der Kunstwert ist bei *Fonte Branda* (1193) wie bei Fonte nuova und den übrigen gering, der malerische Eindruck aber durch die phantastische Umgebung, namentlich der erstern, einer der besten dieser Art, die man aus Italien mitnimmt.

f In Pistoja sind *Palazzo del Commune* und *Palazzo de' Tri-*
g *bunali* (ehemals del Podestà) aus dem 14. Jahrhundert; beide mit Spitzbogen über den Fenstern. Der letztgenannte Palast hat eine stattliche untere Halle mit breiten Kreuzgewölben; vier weite Rundbogen schließen den Hof ein. Dieser ganze Raum ist überdies sehenswert der zahllosen gemalten Wappen wegen; man ist in den jetzigen italienischen Wappen gewohnt, eine gänzliche heraldische Gesetzlosigkeit, eine beständige Verwechslung der Wappengegen-

stände mit Symbolen und Emblemen anzutreffen, die von Hause aus etwas ganz anderes sind; hier dagegen sind alte Wappen samt Helmzierden und Zutaten echt heraldisch und mittelalterlich gehandhabt. Leider hat eine neuere Restauration einiges im Stil von Theaterdekorationen hinzugefügt.

Besonders edel und glücklich ist die Fensterbildung am *Palazzo del Commune* zu *Perugia,* wo je 3 oder 4 durch Säulchen getrennte Fenster zusammen in ein gutprofiliertes Quadrat eingerahmt sind. Diese Fenster sind, wie auch das prachtvolle Portal, als Einzelschmuck nicht sehr regelmäßig in die durchaus glatte Quaderfronte eingesetzt und so der Anspruch auf organische, strenge Gesamtkomposition ganz geflissentlich vermieden. Zwei Konsolenfriese und oben ein Bogenfries sind die einzigen durchgehenden Glieder.

Weiter nach Süden besitzt *Viterbo* ein artiges gotisches Palästchen (wenn ich nicht irre, das Vescovato) in der Nähe des Domes. Die *Brunnen,* wofür diese Stadt namhaft ist (Fontana grande 1206—1279 usw.), sind, wie die meisten italienischen Brunnen des Mittelalters, Breitbauten, während in der nordischen Gotik auch der Brunnen ein Stück Kirchenbau, und zwar ein Abbild des Kirchturmes darstellen muß. Der schönste italienische Brunnen dieser Zeit ist der dreischalige zu Perugia, den wir bei Anlaß der Skulptur wieder erwähnen müssen. (Die Brunnen von Siena verlangten als große Wasserbehälter einer Bergstadt jene besondere Form.)

Von den gotischen Profanbauten der Mark Ankona und der Romagna von Bologna abwärts bedaure ich keine Rechenschaft geben zu können. In Ankona ist, wenn ich mich recht erinnere, die Börse ein stattlicher Backsteinbau dieser Zeit. In Ravenna nichts von Belang. Rimini soll mehreres enthalten.

Rom besitzt mit Ausnahme der Minerva und einiger Flickbauten an ältern Kirchen überhaupt nichts von germanischem Stil; Neapel wenigstens keinen Profanbau von höherer künstlerischer Bedeutung. Dergleichen Gebäude reichen in der Regel, so weit damals ein freies munizipales Leben reichte.

An *Schlössern* dieser Epoche, und zwar oft ungeheuer großen, ist zumal in Mittel- und Unteritalien kein Mangel. Sie gehören nicht der Kunstgeschichte an, nehmen

aber in der Geschichte des Kriegsbaues ohne Zweifel eine bedeutendere Stelle ein als unsere nordischen Adelsschlösser. Der große Aufschwung kam in den italienischen Festungsbau allerdings erst während des 15. Jahrhunderts, als Päpste, Fürsten und Republiken sich auf alle Weise gegenseitig sicherzustellen suchten. Aus dieser Zeit stammt der jetzige Bestand vieler jener „rocche", welche die italienischen Städte, auch Talschluchten und Flüsse beherrschen; bedeutende Baumeister wie Bern, Rosellino und andere waren ihr Leben lang vorzugsweise mit solchen Aufgaben beschäftigt, und auch das Ausland zog die italienischen Ingenieure an sich. Außerstande, das Militärische an diesen Bauten zu beurteilen, nenne ich nur um des hochmalerischen Anblicks willen die von Filippo Maria Visconti
a (um 1445) errichteten Festungswerke von *Bellinzona*, bestehend aus drei Schlössern und deren Verbindungsmauern nebst einer Mauer bis an den Ticino. Von den frühern viscontinischen Bauten ist das schicksalsberühmte Kastell
b von *Pavia* auch architektonisch als Palast ausgezeichnet,
c von den spätern das Kastell von Mailand, welches im 16. Jahrhundert als die vollkommenste Veste der Welt galt; von dem alten Bau sind nur die unzerstörbaren Ecktürme und ein Teil der dazwischenliegenden Mauern ganz kenntlich erhalten, die innern Teile meist umgebaut. — Von den Angioinen-Schlössern im Königreich *Neapel* wird
d wohl das kolossale *Castelnuovo* der Hauptstadt (unter Karl von Anjou angeblich nach einem Plan des Giovanni Pisano
e begonnen) den unbestreitbaren Vorzug behalten. Die stattlichen Mauern und Türme Neapels vom Carmine bis über Porta Capuana hinauf sind erst aus der Zeit Ferdinands I. von Aragon (1484). — Über die Tore von Florenz s. S. 152. — Von den Türmen, welche das Abzeichen städtischer Adelswohnungen waren, hat sich in *Pavia* (noch jetzt) am meisten, in Florenz einer oder der andere, in *Bologna* die
f durch ihre Schiefheit allzu berühmte Garisenda und die weniger schiefe aber viel höhere Torre degli Asinelli erhalten. (Erstere wenigstens absichtlich so gebaut.) Ebenda noch einige andere.
g Außer aller Linie steht endlich das *Kastell von Ferrara*, bei weitem der bedeutendste Anblick, welchen Italien in dieser Gattung gewährt. Steinfarbe, Wassergräben, Vor- und Rückwärtstreten der einzelnen Teile, treffliche Erhaltung ohne entstellende Zutaten — alles trägt dazu bei, die

Burg des Hauses Este zu einem malerischen Gegenstand zu machen, wie er sonst nicht wieder vorkommt.

Es sei noch eine Schlußbemerkung über die gotischen Profangebäude überhaupt gestattet, die sich auch auf unsere nordischen bezieht. Nur wo sehr reichliche Mittel vorhanden waren, wird man eine gegliederte Gesamtkomposition durchgeführt finden; sonst begnügte sich das Mittelalter mit einzelnen reichornamentierten *Teilen*, die oft ganz unsymmetrisch an dem sonst schlichten aber *massiven* Bau verteilt sind. Und solche Gebäude machen gerade oft die allerschönste Wirkung. Sie geben ein unmittelbares Gefühl des Überflusses, während sog. durchkomponierte Gebäude unserer Zeit so oft den Gedanken rege machen, es habe am Besten gefehlt.

Kleinere *dekorative Arbeiten* sind in Italien, wie angedeutet, nicht die starke Seite dieses Stiles. Von einem der wichtigsten Werke, dem Tabernakel Orcagnas, ist schon die Rede gewesen; anderes wird unten bei Anlaß der Skulptur zu erwähnen sein. — In der Anordnung ist der echte Organismus des Gotischen durchgängig mißverstanden oder geflissentlich bei Seite gesetzt. Aber das von diesem Zwang befreite Detail ergeht sich oft in einem eigentümlichen harmonischen Reichtum des Stoffes, der Form und der Farbe. Die Cosmaten (Seite 93) hatten ein System von Zierformen geschaffen, welchem man gerade jetzt am wenigsten entsagen wollte, und das man mit den gotischen Grundformen oft auf die ansprechendste Weise verband. Die Fassade von Orvieto zeigt, wie weit dieses Streben bisweilen führte. — Von kleinern Werken sind besonders *Altartabernakel* und *Grabmäler* der Beachtung wert.

Der *erstern* enthält Rom vier bedeutendere: in S. Paul (kurz vor 1300, von Arnulfus, vermutlich Arnolfo del Cambio), a
in S. Cecilia (von demselben), in S. Maria in Cosmedin b
(von dem Cosmaten Adeodatus, nach 1300) und im Lateran c
(gegen 1370)[1]. Die mosaikierten Türmchen, die südlich d
flachen Giebel usw. sind nichts als Bastardformen, aber die sichere und delikate Behandlung des einzelnen, das prächtige Material, der monumentale Sinn und die Liebe, womit das Ganze vollendet ist, geben diesen Werken einen bedeutenden Wert. — Viel lebendiger gotisch und in pla-

[1] Außer demjenigen in der Kirche die Reste eines ältern im Klosterhof, von dem genannten Adeodatus.

stischer Beziehung reicher durchgeführt (gewundene Säulen mit Blattwerk in den Rinnen usw.) erscheint der erzbischöf-
a liche Thron im Dom von Neapel, der vielleicht ursprünglich auch als Altartabernakel diente.

In *Oberitalien* beginnt schon statt des frei und vierseitig komponierten Altartabernakels hier und da der nordische *Altarschrein*, d. h. eine Wand mit einfacher, doppelter oder dreifacher Nischenreihe für (meist hölzerne) Statuetten und mit geschnitzten Pyramiden als Abschluß; das Ganze bemalt und vergoldet. In einzelnen Fällen kamen solche Altäre sogar fertig aus dem Norden. Natürlich hat die spätere Zeit mit ihren vermeintlich so viel effektreichern großen Altargemälden und Marmorgruppen diese bescheidenern Arbeiten großenteils von den Altären verdrängt; man muß zufrieden sein, wenn sie überhaupt noch vor-
b handen sind. Im Dom von Piacenza ist z. B. ein prächtiger ehemaliger Altaraufsatz über dem Hauptportal angebracht.
c Ein anderer in S. Petronio zu Bologna. (4. Kap. links.)

An den berühmtern *Kanzeln* dieser Zeit ist das Architektonische in der Regel der Skulptur untergeordnet, ebenso an den Prachtgräbern von Heiligen.

Die übrigen *Grabmäler*, als einer der ersten Anlässe zur Entwicklung einer neuen Skulptur hochbedeutend, sind in der baulichen Anordnung höchst verschieden. Gemeinsam ist ihnen ein Hauptmotiv, welches in neuern Grabdenkmälern meist ganz übergangen wird, nämlich der *Sarkophag*. Um und an diesen setzt sich der ganze übrige Schmuck in vielen Variationen an, während im Norden die Grabplatte — gleichviel ob liegend oder stehend — die Grundform bleibt, weil auch Bischöfe und Fürsten insgemein in die Erde gesenkt wurden. Die älteste Weise, den Sarkophag monumental bedeutend zu machen, ist seine Aufstellung auf kurzen Säulen, wie z. B. der vermeintliche
d Sarkophag des Trojaners Antenor in Padua aufgestellt ist; man vergleiche auch das bescheidene Grabmal Gregors X.
e († 1276) im Dom von Arezzo. — Auch, wenn ich mich
f recht entsinne, das Grab des Kardinals Anchera († 1286) in einer Nebenkapelle rechts in S. Prassede zu Rom. — Oder der Sarkophag wird hoch an einer Wand auf Konsolen angebracht, welche dann oft prächtig und kraftvoll gestaltet sind; vgl. die Gräber in mehreren älteren Kirchen Venedigs, im Dom von Florenz, im rechten Querschiff von
g S. Maria novella und im Kreuzgang von S. Croce daselbst usw.

In *Padua* sind die Grabmäler dieser Art eigentümlich und nicht unschön aus allen drei Künsten gemischt. Über dem auf Konsolen schwebenden Sarkophag, der bisweilen schöne Eckfiguren und eine fein individuelle Porträtstatue aufweist, wölbt sich ein Spitzbogen mit quadratischer Einfassung; auch dieser hat an den Ecken Statuetten, in der Leibung gemalte oder Relieffiguren; die Innenfläche des Bogens aber und seine Füllungen gehören regelmäßig der Malerei an, welche die erstere meist mit einer thronenden Maria zwischen Heiligen oder mit Mariä Krönung u. dgl. geschmückt hat. Außer dem malerischen Werte dieser Darstellungen, in welchen sich die paduanischen Giottesken mit mehr Glück und Liebe bewegen als in den großen Freskenzyklen, ist auch die Skulptur mit ihrem oft sehr kenntlichen pisanischen Nachklang nicht zu verachten. An den beiden stattlichsten Gräbern dieser Art, von Mitgliedern a
der Fürstenfamilie Carrara, in den Eremitani (rechts und links von der Tür) sind leider die Malereien verlorengegangen. Wohlerhaltene findet man z. B. in andern Teilen derselben Kirche, sodann im Santo (Durchgang rechts zum b
ersten Klosterhof), im rechten Querschiff des Domes u. a. a. O. c
Außerhalb Paduas kommen ähnliche, zum Teil recht schöne Gräber vor, z. B. in S. Corona zu Vicenza (Kapelle d
rechts vom Chor); sodann in Verona, nur daß hier der Oberbau insgemein wieder die Giebelform annimmt.

Wo antike figurierte Sarkophage vorhanden sind, bedient man sich derselben in einzelnen Fällen und verziert sie mit sonderbaren Zusätzen, wie das Grabmal Savelli im Quer- e
schiff von Araceli zu Rom zeigt.

Endlich werden größere Architekturen bei wachsendem Gräberluxus zur Sitte. Bloße gotische Giebel auf gewundenen Säulchen über dem als Sockel behandelten Sarkophag stehend kommen z. B. in S. Croce zu Florenz (Quer- f
schiff) vor, in Fällen, wo statt einer Hinterwand der Durchblick verlangt wurde. Sonst ist die in Mittelitalien mehrmals und in trefflichem Stil vorkommende Gestalt die einer vollständigen gotischen Nische mit einem Gemälde oder Mosaik; unten steht darin der Sarkophag mit der liegenden Statue des Verstorbenen, zu deren Haupt und Füßen Engel schützend das Leichentuch halten. So an den beiden schönen cosmatischen Gräbern des *Kardinal Con-* g
salvo († 1299) in S. Maria maggiore, rechts vom Hauptaltar, und des Bischofs *Durandus* in S. Maria sopra Minerva h

zu Rom[1]. — An den *neapolitanischen* Gräbern ist insgemein dieses Motiv mit einem der obengenannten in eine nicht eben glückliche Verbindung gebracht; der Sarkophag wird auf Säulen oder statt deren auf Karyatiden (allegorische Tugenden) gestellt, so daß die darauf liegende Statue kaum mehr sichtbar ist; die beiden Engel aber, der geringen Höhe der Nische wegen meist nur klein, machen sich hier mit dem Wegziehen des (steinernen) Nischenvorhanges mehr als billig zu tun. Der Giebel über der Nische hat dann noch seine besondere Ausbildung und seine Statuetten, ja oft noch einen besondern Baldachin, der das Ganze umschließt. Außerdem erreicht das bauliche Gehäuse namentlich an den *Angioinengräbern* in S. Chiara und S. Giovanni a Carbonara einen außerordentlichen, doch niemals reinen und schönen Reichtum. Diese und das zwar von Giotto aber nicht eben glücklich angeordnete Grabmal Tarlati im Dom von Arezzo werden bei der Skulptur wieder zu erwähnen sein.

Rom hat seine ältern *Papstgräber* in Bruchstücken, wobei die bauliche Einfassung durchweg verlorenging, in die Krypta von S. Peter, die Sagre grotte vaticane, verwiesen. Das Grab Gregors VII. im Dom von Salerno ist modern; im Dom von Perugia ruht der große Innozenz III. mit zwei Amtsnachfolgern unterhalb einer bescheidenen Inschrifttafel (im rechten Querschiff). Allein in *S. Domenico* zu *Perugia* (linkes Querschiff) ist wenigstens ein Papstgrab ersten Ranges erhalten, dasjenige Benedikts XI. († 1304) von Giovanni Pisano; ein prächtiger Innenbau unter einem Baldachin auf gewundenen und figurierten Säulen, alles mit reicher und dabei gemessener Mosaikierung. Ein ebenfalls prächtiges Papstgrab im Cosmatenstil ist dasjenige Hadrians V. († 1276) in *S. Francesco zu Viterbo*.

Endlich beschließt *Verona* den Kreis italisch-gotischer Gräberformen mit den berühmten *Denkmälern* der *Skaliger*, bei S. Maria antica. Neben mehrern einfachern zeichnen sich diejenigen des Can Grande (1329), des Mastino II. (vor 1351) und des Can Signorio (vor 1375) als Freiarchitekturen aus; das zugrundeliegende, verschiedenartig ausgebildete Motiv ist der erhöhte Sarkophag mit liegender Statue unter einem Baldachin auf Säulchen, der mit einer Reiterstatue gekrönt ist. Kulturgeschichtlich sind

[1] In S. Domenico zu Orvieto soll das schöne Grabmal eines Kardinals de Braye von Arnolfo herrühren.

diese Gräber ebenso merkwürdig als in betreff der Kunst. Außerhalb der Kirche, in mehr politisch-monumentaler als in religiöser Absicht von den Gewaltherrschern Veronas noch bei Lebzeiten errichtet, sind sie die Vorstufe jener ganz profanen Reiterdenkmäler, wie sie später von den Venezianern als politische Belohnung für ihre Feldherren gesetzt wurden. Hier sind die Reiterstatuen noch klein auf dem Gipfel angebracht; das Grab eines Generals und Verwandten der Scala, des Sarego, links im Chor von S. Anastasia (1432), stellt Roß und Reiter schon beträchtlich größer und als die Hauptsache dar (wovon unten). — Das übrige Figürliche an den Gräbern der Skaliger, selbst an dem prächtigen des Can Signorio (von *Bonino da Campiglione*) ist ebenfalls mehr sachlich als künstlerisch wichtig. Die sechs Helden, welche in den Baldachinen des letztern prangen, sind noch als heilige Krieger zu verstehen (die Heiligen Georg, Martin, Quirinus, Sigismund, Valentin und Ludwig IX.); wenige Jahrzehnte später wären es schon eher jene unbestimmten römischen Heroen, welche an den Dogengräbern der Lombardei Wache zu halten pflegen.

Die Ursprünge der modernen Baukunst und Dekoration, bei welchen wir dem innern Werte und den Architekten zu Gefallen etwas umständlicher verweilen wollen, heißen in der jetzigen Kunstsprache die *Renaissance*. Schon die betreffenden Künstler selbst glaubten an eine mögliche Wiedergeburt der ganzen antiken Architektur und meinten diesem Ziele wirklich sich zu nähern; in der Tat aber bekleideten sie nur die von ihnen selbst geschaffenen Kompositionen mit den antiken Detailformen. Die römischen Baureste, so große Begeisterung ihnen im 15. Jahrhundert gewidmet wurde und so viel reichlicher als jetzt sie auch vorhanden waren, gaben doch für die Lösung der damaligen Aufgaben zu wenige unbedingte Vorbilder. Für mehrstöckige Bauten z. B. war man fast einzig auf die römischen Theater und auf das damals noch vorhandene Septizonium Severi (am Fuß des Palatin) angewiesen, welches letztere denn allerdings einen bedeutenden Einfluß ausübte; für Prachtbekleidung von Mauern fand man nichts Besseres vor als die Triumphbogen. Von irgendeiner Unterscheidung der Epochen war noch nicht die Rede; man nahm das Altertum als Ganzes zum Muster und berief sich auf das Späteste wie auf das Frühste.

Es wird bisweilen bedauert, daß Brunellesco und Alberti

nicht auf die griechischen Tempel statt auf die Bauten von Rom stießen; allein man vergißt dabei, daß sie nicht eine neue Kompositionsweise im großen, sondern nur eine neue Ausdrucksweise im einzelnen von dem Altertum verlangten; die Hauptsache brachten sie selbst mit, und zu ihrem Zweck paßten gewiß die biegsamen römischen Formen besser.

Die Renaissance hatte schon lange gleichsam vor der Tür gewartet; in den romanischen Bauten Toskanas aus dem 12. und 13. Jahrhundert zeigt sich bisweilen eine fast rein antike Detailbildung. Dann war der aus dem Norden eingeführte gotische Stil dazwischen gekommen, scheinbar allerdings eine Störung, aber verbunden mit dem Pfeiler- und Gewölbebau im großen und daher eine unvergleichliche Schule in mechanischer Beziehung. Während man sozusagen unter dem Vorwand des Spitzbogens die schwierigsten Probleme bewältigen lernte, entwickelte sich, wie oben erläutert wurde (S. 120 ff.), das eigentümlich italienische Gefühl für Räume, Linien und Verhältnisse, und dieses war die Erbschaft, welche die Renaissance übernahm. Sie wußte dieselbe gar wohl zu würdigen, und Michelangelo hat nicht vergebens S. Maria novella „seine Braut" genannt.

Für das 15. Jahrhundert kommt noch eine besondere Richtung des damaligen Formgeistes in Betracht. Der phantastische Zug, der durch diese Zeit geht, drückt sich in der ganzen Kunst durch eine oft übermäßige Verzierungslust aus, welche bisweilen auch in der Architektur die wichtigsten Rücksichten zum Schweigen bringt und scheinbar der ganzen Epoche einen wesentlich dekorativen Charakter gibt. Allein die bessern Künstler ließen sich davon im wesentlichen nicht übermeistern; und dann hat auch diese Verzierungslust selber nach Kräften eine gesetzmäßige Schönheit erstrebt; sie hat fast hundert Jahre gedauert, ohne zu verwildern, und ihre Arbeiten erreichen gerade um das Jahr 1500 ihre reinste Vollendung.

Wir könnn zwei Perioden der eigentlichen Renaissance trennen. Die erste reicht etwa von 1420 bis 1500 und kann als die Zeit des Suchens charakterisiert werden. Die zweite möchte das Jahr 1540 kaum erreichen; es ist die goldene Zeit der modernen Architektur, welche in den größten Aufgaben eine bestimmte Harmonie zwischen den Hauptformen und der in ihre Grenzen gewiesenen Dekoration erreicht. — Von 1540 an beginnen schon die ersten Vor-

zeichen des Barockstils, welcher sich einseitig an die Massen und Verhältnisse hält und das Detail willkürlich als äußern Scheinorganismus behandelt. Auch die allerhöchste Begabung, in einem Michelangelo, Palladio, Vignola, Alessi, Richini, Bernini, hat nicht hingereicht, um etwas in jeder Beziehung Mustergültiges hervorzubringen; von ihrem unvergänglichen relativen Wert wird weiter die Rede sein.

Es läßt sich voraussehen, daß die Renaissance noch lange in der heutigen Architektur eine große Rolle spielen wird. Durch ihren scheinbaren Mangel an Ernst empfiehlt sie sich für jede Art von Prachtbekleidung; man glaubt mit ihr durchzukommen, ohne irgendeine Konsequenz mit in den Kauf nehmen zu müssen. Ich verkenne daneben nicht die erfolgreiche Bemühung geistvoller Architekten, die Formen der Renaissance zu reinigen, sie namentlich mit der griechischen Profilbildung in Zusammenhang zu bringen. Und wenn ein Vorbild für Bauten, wie sie unser Jahrhundert bedarf, rückwärts und auswärts gesucht werden soll, so hat dieser Stil, der allein ähnliche Aufgaben ganz schön löste, gewiß den Vorzug vor allen andern. Nur suche man ihm zuerst seinen Ernst und dann erst seine spielende Zierlichkeit abzugewinnen. Man ergründe vorzüglich auch sein Verhältnis zum Material; der gewöhnliche Baustein spricht sich eigentümlich kräftig aus; einen bestimmten Ausdruck des Reichtums wird man dem Marmor, einen bestimmten dem Erz, einen andern dem Holz, und wiederum einen verschiedenen dem Stukko zugemutet finden: und zwischen all diesem bleibt noch ein besonderes Gebiet für die Malerei unverkürzt übrig. Äußerst beherzigenswert bleibt es, daß kein Stoff sich für etwas ausgibt, was er nicht ist. Es gibt z. B. keine falsche, von Mörtel nachgeahmte Rustika vor den mittlern Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts; wer in den guten Zeiten der Renaissance nur mit Mörtel zu bauen vermag, gesteht es zu und begnügt sich mit der Derbheit der steinernen Fenstergewandungen und Gesimse. *Aufgemalte* Rustika kommt freilich schon frühe vor, allein dann in rein dekorativem Sinne, nicht mit der Absicht zu täuschen. (Ein sehr frühes a Beispiel, vielleicht noch aus dem 14. Jahrhundert, am Palast Conte Bardi in Florenz, via del fosso, N. 187.) Sie ist auch ganz anders behandelt als das, was etwa an modernen Häusern von dieser Art (mit Schlagschatten usw.) hingemalt wird.

Einzelne große Befangenheiten hängen selbst den florentinischen Baumeistern an. Die Ecken ihrer gewölbten Räume z. B. bedurften entweder gar keiner besondern Form oder aber eines vortretenden Pfeilers, auf welchem dann die von beiden Seiten herkommenden Bogen, die Träger des Gewölbes ruhten; wenigstens eines abschließenden Pilasters. Statt dessen schlug man oft einen Mittelweg ein und ließ einen ganz schmalen Pfeilerrand mit einzelnen Bestandteilen eines Kapitells aus der Ecke hervorgucken. Über die äußere Bekleidung der Kirchen, abgesehen von der Fassade, ist man erst spät ins klare gekommen. Die Profilierung hat lange den Charakter der Willkür und trifft das Wahre und Schöne mehr durch unbewußten Takt als vermöge eines Systems. In der Behandlung der Kranzgesimse kommen unglaubliche Schwankungen vor. An den venezianischen Bauten geht bisweilen durch die größte Pracht ein auffallender Mangel an organischen Gedanken hindurch. Das Gefühl für schöne Verhältnisse der Flächen zueinander, für schöne Kontraste ihrer Bekleidung (durch Rustika, Pilaster usw.) macht gar oft einer bloßen eleganten Einrahmung Platz, die alle vier Seiten mit demselben zierlichen Profil umzieht und sich weiter um nichts kümmert; so z. B. an manchen oberitalischen Bauten usw.

An allen Enden offenbart sich der Hauptmangel dieses ganzen Stiles: das *Unorganische*. Die Formen drücken nur oberflächlich und oft nur zufällig die Funktionen aus, welchen die betreffenden Bauteile dienen sollen. Wer aber auf dem Gebiet der Baukunst nur in dem streng Organischen die Schönheit anzuerkennen vermag, hat auf dem italischen Festlande mit Ausnahme der Tempel von Pästum überhaupt nichts zu erwarten; er wird lauter abgeleitete und schon deshalb nur wenig organische Stile vorfinden. Ich glaube indes, daß es eine bauliche Schönheit gibt, auch ohne streng organische Bildung der Einzelformen; nur dürfen letztere nicht widersinnig gebildet sein, d. h. ihren Funktionen nicht geradezu widersprechen; es darf z. B. nicht das Schwere auf das Leichte gesetzt, nicht das konstruktiv Unmögliche durch künstliche Mechanik erzwungen werden. Wo ein Reiz für das Auge vorliegt, da liegt auch irgendein Element der Schönheit; nun übt offenbar außer den schönen, strengen Formen auch eine gewisse Verteilung der Grundflächen (Räume) und Wandflächen

einen solchen Reiz aus, selbst wenn sie nur mit leidlichen, widerspruchslosen Einzelformen verbunden ist. Ja, es werden Aufgaben gelöst, Elemente der Schönheit zutage gefördert, welche in den beiden einzigen streng organischen Stilen, dem griechischen und dem nordisch-gotischen, nicht vorkommen, und sogar nicht vorkommen konnten. Was insbesondere die Renaissance, sowohl die frühere als die spätere, in dieser Beziehung Großes geschaffen hat, soll im folgenden kurz angedeutet werden.

Natürlich blieb auch in der Blütezeit der Renaissance das Beste und Großartigste unausgeführter Entwurf. Wir erfahren durch Nachrichten, auch wohl durch Zeichnungen, welche die größte Sehnsucht rege machen, wie Brunellesco einen großen Palast für die Mediceer, Rosellino eine neue Peterskirche samt Umgebung und Residenz, Bramante einen neuen Vatikan entwarf, zahlloser anderer Projekte der größten Meister nicht zu gedenken. Die Sammlung der Handzeichnungen in den Uffizien enthält von dieser Gattung wenigstens einiges vom Wichtigsten. Für Architekten, welche mit der oft nur andeutenden Ausdrucksweise des Zeichners, namentlich mit den perspektivischen Halbansichten von Interieurs rasch vertraut sind, hat die Besichtigung derselben einen großen Wert. Eine faksimilierte Herausgabe des Besten würde sich gewiß lohnen.

Noch eine andere Quelle kann uns das Bild dieses Stiles ergänzen helfen. So reich auch eine Anzahl besonders kleinerer Gebäude mit dem heitersten Schmuck ausgestattet ist, deren Venedig vielleicht die zierlichsten enthält, so konnten doch Marmor und Erz nicht alle Phantasien verwirklichen, denen sich die dekorative Neigung des 15. Jahrhunderts hingab. Wer auch diese Phantasien kennenlernen will, betrachte die in vielen damaligen Bildern dargestellten Baulichkeiten; sie sind bunt, überladen, bisweilen unmöglich, und doch nicht nur oft von großem Reiz, sondern auch zur Kenntnis des Baugeistes jener Zeit unentbehrlich, wobei nicht zu vergessen ist, daß viele Maler zugleich Baumeister waren. Mantegna und seine ganze Schule ist sehr reich an Hintergründen von Hallen mit Reliefs; von den Ferraresen ahmte ihn Mazzolino hierin mit Übertreibung nach; Pinturicchio ergibt durchgängig Vieles, Dom. Ghirlandajo Einiges und Gutes (Chor von S. M. novella in Florenz); selbst ein Maler dritten Ranges

a wie Domenico di Bartolo verleiht seinen Werken (Fresken im Hospital della Scala zu Siena) ein großes Interesse durch solche Zutaten. Sandro Botticelli und Filippino Lippi waren vollends unermüdlich darin. Vorzüglich aber offen-
b baren die Fresken des Benozzo Gozzoli im Campo santo zu Pisa den Geist der Renaissancebauten in reichem Maße. Außerdem möchte ich noch auf die kleinen Legendenbilder Pisanellos in der Sakristei von S. Francesco
c de' Conventuali zu Perugia aufmerksam machen, welche einen ganzen Kursus idealer Renaissance ohne Phantaste-
d rei gewähren. In Rafael Sposalizio (Brera in Mailand) findet sich dann ein gesetzmäßig schönes Zusammenwirken der geschichtlichen Komposition und des baulichen Hintergrundes, welcher hierauf rasch seinen überreichen Schmuck verliert und in die Dienstbarkeit des malerischen Ganzen tritt. Daneben scheidet sich (schon
e mit Baldassare Peruzzis Malereien im ersten obern Saal der Farnesina in Rom) eine sog. Prospektmalerei als eigene Gattung aus.

Mehrere der größten Historienmaler haben indes fortwährend dem baulichen Hintergrund alle Sorgfalt zugewendet, wo der Gegenstand denselben irgend zuließ. So vor allem Raffael, welcher schon wegen der Räumlichkeit
f der „Schule von Athen" und des „Heliodor" den größten Architekten beizuzählen sein würde. Dann zeigt sich An-
g drea del Sarto in seinen Fresken (Vorhalle der Annunziata zu Florenz) als ein Meister einfach-edler Baukunst. Von den spätern sind die Venezianer in dieser Beziehung am reichsten; Paul Veronese zumal, obschon alle seine Prachthallen das einzige Gebäude der Schule von Athen nicht aufwiegen. In der Zeit der entarteten Kunst nahm dieser Bestandteil der Malerei schon als Hilfsmittel der Illusion einen neuen, beträchtlichen Aufschwung, und unsere bedeutendsten Historienmaler könnten wohl einen Pater Pozzi, einen Luca Giordano und dessen Schüler um ihre ungemeine Fertigkeit in der Linien- und Luftperspektive architektonischer Gründe beneiden.

Sehr edel, obwohl etwas kalt, ist die Architektur in den Bildern Nic. Poussins (auch wohl Claude Lorrains) gestaltet. Außer den Gemälden sind auch die Intarsien (eingelegten Holzarbeiten) an den Chorstühlen mancher Kirchen sehr belehrend; mit Vorliebe wurden darin architektonische
h Ansichten dargestellt, oft von reicher, phantastischer Art;

die besten vielleicht in S. Giovanni zu Parma. Auch wo die Intarsien geschichtliche Szenen enthalten, sind die baulichen Hintergründe bisweilen wichtig; so an den Chorstühlen von S. Domenico in Bologna.

Der erste, welcher nach emsigem Studium der Ruinen Roms mit vollem Bewußtsein dessen, was er wollte, die Bauformen des Altertums wieder ins Leben rief, war bekanntlich *Filippo Brunellesco* von Florenz (1377—1446). Die Kuppel des *Domes*, als größtes mechanisches Meisterwerk alles bisher (1421) Geleistete überbietend, ist für die große Stilveränderung, die sich an Brunellescos Namen knüpft, wenig bezeichnend; die äußere Dekoration an der einzigen Seite des Achtecks, wo sie wirklich ausgeführt ist, rührt von Baccio d'Agnolo her, und die Laterna ist ebenfalls später. — Arnolfo, der ursprüngliche Baumeister, scheint (S. 136) eine nicht sehr hohe Kuppel beabsichtigt zu haben, welche die drei Arme des Kreuzes nur mäßig überragt hätte; erst Brunellesco erhob den Zylinder (sog. Tambour) mit den Rundfenstern und darüber die gewaltige Spitzkuppel. In der Wirkung steht sie tief unter der Kuppel von S. Peter; allein die Vergleichung ist eine ungerechte. Fürs erste würde sie ohne die abscheulichen Malereien der Zuccheri, mit einer einfachen, dem Organismus folgenden Dekoration in heller Färbung[1] einen ganz andern Anblick von innen gewähren und nicht mehr einer flachen dunkeln Decke gleichen; sodann ist hier zum erstenmal der Zylinder bedeutend behandelt und eine Aufgabe der Konstruktion gelöst, welche man später sowohl mechanisch überbieten als auch in reichern und freiern Formen ausdrücken konnte, welche aber das erstemal am schwierigsten war. Brunellesco war zudem auf alle Weise durch Arnolfos Unterbau gebunden.

Während des Dombaues begann Brunellesco auch *S. Lorenzo* (1425). Auf einmal wird die Form einer Basilika oder Säulenkirche in einem neuen und edeln Geiste belebt; die Säule erhält wieder ihr Gebälkstück und ihre antike Bildung, die Bogen ihre verzierten Profile; den gewölbten Seitenschiffen schließen sich die Kapellen als niedrigere Nischen reihenweise an, alles mit streng durchgeführter Bekleidung von Pilastern und Gesimsen, dergleichen damals wohl noch an römischen Nischenbauten erhalten war. Die Decke des Haupt- und Querschiffes (wohl nicht

[1] Brunellesco selbst beabsichtigte allerdings eine Mosaikierung.

mehr die alte) ist flach; über der Kreuzung eine einfache Kuppel ohne Zylinder, welche weislich keinen Anspruch macht, da sie bei ihrer Kleinheit die Kirche doch nicht beherrschen könnte. Die reichen Rundformen sparte Brunellesco für die Sakristei auf, welche über ihrem Quadrat eine polygone niedrige Kuppel und über dem zierlichen Ausbau für den Altar eine kleine Flachkuppel hat. — Außen am Oberschiff ein regelmäßiges römisches Gebälk über der sonst glatten Mauer; Brunellesco konnte sich auf die Römer berufen, welche ebenfalls die Gebälke über bloße Mauern hingeführt hatten (Tempel des Antonin und der Faustina). Die Fassade, für welche nach Brunellesco auch Raffael und Michelangelo Entwürfe machen mußten, ist vor lauter großen Absichten ein Rohbau geblieben. Auch der erste Klosterhof soll nach Brunellescos Entwurf gebaut sein.

Lange nach Brunellescos Tode (1470) wurde eine zweite
a Basilika *S. Spirito,* nach seinen (wie man glaubt, sehr frei benutzten) Zeichnungen begonnen. Hier sind die Kapellennischen mit den Nebenschiffen gleich hoch, und dafür wie für alles Detail ist Brunellesco kaum verantwortlich zu machen. (Die übertrieben großen Portalakroterien; das Zusammentreffen zweier Fenster in einer Ecke außen!) Auch die kleinliche Kuppel mit Zylinder über dem Kreuz (die er an S. Lorenzo vermied) ist vielleicht nicht sein Gedanke; wohl aber die Herumführung der Nebenschiffe um Querbau und Chor, trotz der oft getadelten Zweiteiligkeit der Abschlüsse. Unser Auge ist an Schlußintervalle von ungerader Zahl zu sehr gewöhnt, um dieser Freiheit leicht gerecht zu werden; an sich ist der perspektivische Durchblick dieser hintern Teile sehr schön.

Für die ganze Entwicklung der Renaissance von großer Be-
b deutung ist die *Kapelle* des Geschlechtes *Pazzi,* im vordern Klosterhof von S. Croce in Florenz. Die polygone Flachkuppel mit Rundfenstern über dem griechischen Kreuz ist
c in dieser Gestalt eine Lieblingsform von Brunellescos Nachfolgern geworden. (Giuliano da San Gallo ahmte sie unter anderm nach in der Madonna delle Carceri zu Prato.) Höchst anmutig ist die Vorhalle, ein Tonnengewölbe auf Säulen, in der Mitte durch einen Hauptbogen und eine Kuppel mit glasierten Kassetten unterbrochen. (Sie gab
d unter anderm Ventura Vitoni das Motiv zur Vorhalle der Umiltà in Pistoja.) Obwohl vernachlässigt und unvoll-

endet wird dieses Gebäude, abgesehen von den Reliefs des L. della Robbia, immer als einer der reinsten Klänge aus dem 15. Jahrhundert wirken. (Das Innere schwer sichtbar, da die Pazzi den einzigen Schlüssel besitzen.)

Als städtischer Zierbau ist die Halle des *Findelhauses* auf a
Piazza dell' Annunziata (links, von der Kirche kommend) ein wahres Muster anspruchsloser Schönheit. Es sollte keine Wachthalle und kein politischer Sammelort, sondern nur ein weiter, sonniger Warteraum sein, der nun mit seiner harmlosen Dekoration (den Medaillons mit den Wickelkindern des Luca della Robbia) und seinem einfachen obern Stockwerk die anmutigste Wirkung macht. (Der Hof wohl nicht von Brunellesco, aber auch nicht viel später.) — Die Halle gegenüber eine Nachbildung von Antonio da Sangallo d. Ä. — Ursprünglich von Brunellesco, aber mehrfach verändert: die Halle auf Piazza b
S. Maria novella; — dieser und der vorigen wenigstens sehr ähnlich: die vermauerte Halle an der Via S. Gallo, c
welche jetzt die Rückseite der Dogana bildet.

Von vollständigen *Klosterhöfen* glaube ich, nach Fantozzis Vorgang, dem Brunellesco den zweiten Kreuzgang von d
Santa Croce in Florenz mit Sicherheit beilegen zu dürfen. Es ist einer der schönsten der Renaissance, mit vollständig durchgeführten Bogenprofilen und Gesimsen, die Füllungen mit Medaillons; das obere Stockwerk flach gedeckt auf Säulen mit trefflichen Konsolen. — An Bauten dieser Art gab Brunellesco den Säulen kein Gebälkstück, weil die dünnen und zarten Verhältnisse des Ganzen dadurch übertrieben worden wären und weil die Höhe wohl eine gegebene war.

Wie Brunellesco, allerdings mit reichlichen Mitteln von dem großen Cosimo ausgestattet, eine ländliche Chorherrnresidenz als Villa gestaltete, zeigt die sog. *Badia* e
am Fuß des Berges von *Fiesole*, eine halbe Stunde von Florenz. (Architekten, welche wenig Zeit übrig haben, dürfen eher Fiesole selbst als dieses Gebäude übergehen.) Es ist ein unregelmäßig schönes, dem Bergabhang folgendes Aggregat von Einzelbauten; ein reizender oblonger Hof, die untere Halle gewölbt, die obere (unvermauert) flach gedeckt; gegen Süden hinaus nach dem Garten eine Halle, deren oberes Stockwerk besonders schöne Konsolen über den Säulen hat; die übrigen Räume unten sämtlich gewölbt mit Wandkapitellen oder Konsolen; — nur einfach

entwickelt und ohne die Verfeinerung der letzten Zeiten des 15. Jahrhunderts, aber rein und schön erscheint das Dekorative, wie z. B. die Kanzel im Refektorium und der Brunnen in dessen Vorsaal; — die Außenmauern durchgängig glatt und nur mit den notwendigsten Gliederungen versehen. — Die Kirche, an deren Fassade ein Stück des ältern Baues im Stil von S. Miniato beibehalten ist, bildet ein einschiffiges Kreuz mit Tonnengewölben, über der Kreuzung selbst mit einem Kuppelsegment; alles ist mit absichtlichster Einfachheit behandelt; die Nebenkapellen öffnen sich als besondere Räume mit besondern Pforten gegen das Langschiff; das Äußere ist glatt mit wenigen Wandstreifen und sparsamen Konsolen; die ganze Kirche einzig schön in ihrer Art. (Vgl. S. 84, a; 106, c.)

Endlich entwarf und begann Brunellesco den *Palazzo Pitti* (fortgeführt von L. Fancelli, der Hof von Ammanato, die Vorbauten aus neuer Zeit; das Innere durchgängig später eingeteilt als die Fassade). Vor allen Profangebäuden der Erde, auch viel größern, hat dieser Platz den höchsten bis jetzt erreichten Eindruck des Erhabenen voraus. Seine Lage auf einem ansteigenden Erdreich und seine wirklich großen Dimensionen begünstigen diese Wirkung, im wesentlichen aber beruht sie auf dem Verhältnis der mit weniger Abwechslung sich wiederholenden Formen zu diesen Dimensionen. Man frägt sich, wer denn der weltverachtende Gewaltmensch sei, der mit solchen Mitteln versehen allem bloß Hübschen und Gefälligen so aus dem Wege gehen mochte. — Die einzige große Abwechslung, nämlich die Beschränkung des obersten Stockwerkes auf die Mitte, wirkt allein schon kolossal und gibt das Gefühl, als hätten beim Verteilen dieser Massen übermenschliche Wesen die Rechnung geführt. (Man vergleiche z. B. die beträchtlich größere Fassade des Palastes von Caserta zwischen Capua und Neapel, von Vanvitelli.)

Aber Brunellesco verstand auch den reizvollsten Zierbau, wie der *Pal. Quaratesi* (ehemals Pazzi, Via del Proconsole, N. 476) beweist. Die Fenster der Fassade und des auf Bogenhallen ruhenden Hofes sind mit Laubwerk eingefaßt, die Bogenfüllungen mit Medaillons verziert, welche antike Köpfe enthalten; Rustika nur am untern Stockwerk, dessen Außenseite offenbar einem ältern Bau angehört. Die Kapitelle im Hof mit Delphinen und Kandelabern.

Von den antiken Kapitellen hat Brunellesco mit Vorliebe

die einfachern Formen der korinthischen und der Composita-Ordnung nachgeahmt, und zwar in eigentümlicher Umgestaltung; für die obern Stockwerke brauchte er die ionische, freilich nach sehr geringen römischen Vorbildern, worin der Mißverstand überwogen haben muß. Von dem vollständigen korinthischen Kapitell hatte er einen nur mangelhaften Begriff und bildete z. B. die Stengel der Mitte ebenso zu Voluten aus wie die der Ecken. (Cap. Pazzi, Findelhaus, selbst S. Lorenzo)[1].

Was *Brunellesco* angefangen hatte, führte der Florentiner *Michelozzo* weiter, nicht mit bahnbrechenden genialen Neuerungen, wohl aber mit vielem Verstand und Geschick für die Behandlung des einzelnen Falles im Verhältnis zu den vorhandenen Mitteln. Er erbaute den gewaltigen *Palazzo Riccardi* (damals Medici) und stufte dabei zum erstenmal die Rustika nach Stockwerken ab, vom Rohern zum Feinern. Wohl sehen die zierlichen Fenster der zwei obern Stockwerke etwas gedrückt aus zwischen dem ungeheuern Quaderbau des Erdgeschosses und dem großen Hauptgesimse; wohl sieht man den Baumeister bei der Behandlung des erwähnten Hauptgesimses schwanken und irregehen sowohl in den Formen als in der Dimension; allein ohne diesen Palast hätten Bern. Rosellino und Benedetto da Majano später die ihrigen nicht zustande gebracht. Der Hof mit seiner Säulenhalle, den beiden Gesimsen darüber und den rundbogigen Fenstern der obern Stockwerke ist das Vorbild für zahllose Hofbauten des 15. Jahrhunderts geworden.

Michelozzo selbst bildete den vordern Hof des *Palazzo vecchio* ähnlich, nur mit Ausnahme der stärkern untern Stützen (deren Stukkoverzierung übrigens samt dem ganzen Arabeskenwerk der Gewölbe erst vom Jahr 1565 ist). Der Hof des Pal. Corsi (ehemals Tornabuoni, unweit Pal. Strozzi) hat unten eine sehr geräumige Säulenhalle (Composita) mit stark überhöhten Bogen, dann ein Gesimse mit Medaillons und Fenster, endlich oben eine offene Halle (korinthisch). Die Villa Ricasoli bei Fiesole zeigt nur noch in ihrer S. Michaelskapelle, die nahe Villa Mozzi nur noch in ihrer allgemeinen Anlage die Erfindung Michelozzos; in der letztern hat die hübsche untere Halle eine viel spätere Bekleidung.

[1] Das angefangene Polygon bei den Angeli (Kamaldulenserkloster) in Florenz ist eine formlose Ruine geblieben.

Die *Klosterbauten* Michelozzos sind einfach und zeichnen sich neben denjenigen Brunellescos auf keine Weise aus. In S. Croce gehört ihm das (völlig schlichte) Noviziat, der Gang bei der Sakristei (mit stattlichen halbgotischen Fenstern) und die an dessen Ende gelegene Kapelle Medici. Im Dominikanerkloster S. Marco sind von ihm beide Kreuzgänge und mehrere Treppen nebst der Sakristei, bei deren Bau er sich gewiß mit sehr Wenigem behelfen mußte.

Da im ganzen die von Michelozzo ausgebildete Bauweise ihre Herrschaft in Florenz sehr lange behauptete, so wollen wir eine Anzahl Bauten, deren Urheber nicht genannt werden, gleich bei diesem Anlaß aufzählen. — Von *Klöstern* erinnert das sehr einfache Monte Oliveto (vom Jahr 1472, vor Porta S. Frediano) am unmittelbarsten an des Meisters Stil; die Kirche wiederholt das Motiv seiner Sakristeien und Kapellen in größerm Maßstab: Kreuzgewölbe auf Wandkonsolen und ein Chorraum mit niedriger Kuppel; der ionische Klosterhof ist wohl etwas neuer. — Die Klosterbauten der Badia, besonders der vordere vermauerte Säulengang mit zwei trefflichen Kapellen und ein hinter der Sakristei gelegener reizender kleiner Hof mit gewölbter ionischer Doppelhalle scheinen von zwei verschiedenen Architekten herzurühren. — Von mehreren Meistern, deren aber keiner genannt wird, sind die vier Höfe der sehr sehenswerten Certosa, eine starke halbe Stunde vor Porta Romana; der zweite ist eine der reizendsten kleinen Doppelhallen; der vierte oder Gartenhof liefert den merkwürdigen Beleg, wie sehr bisweilen auf Bemalung der architektonischen Glieder mit Arabesken (hier weiß auf braun) gerechnet wurde. Die (neuere) Hauptkirche selbst gering und ungeschickt. — Vom Anfang des 16. Jahrhunderts der kleine Hof des Scalzo (unweit S. Marco), phantasievoll in wenigen Formen durch die bloße Stellung der Säulen. — Ein anderer artiger kleiner Hof als Eingang der Confrat. di S. Pietro martire (unweit der Annunziata, selten offen). — Ein Klosterhof bei S. Girolamo 1528. — Baulich nicht bedeutend die beiden Höfe von Ognissanti; in den vordern ragt das linke Querschiff der Kirche auf gotischen Bogen malerisch herein. — Die drei kleinern Höfe von S. Maria novella, aus verschiedenen Zeiten des 15. Jahrhunderts. — Der zweite Klosterhof al Carmine (1490), unten gewölbt, oben mit flachem Gebälk auf Konsolen, beide Stockwerke ionisch. — Aus dem 16. Jahrhundert die

jetzige Gendarmerie, ehemals Kloster S. Caterina, auf Piazza S. Marco. — Die Kirche San Felice, vielleicht von Michelozzo selbst. — Die zierliche Sakristei von S. Felicita (1470), mit besonders hübschem Chörchen. — Der schöne Vorhof der Annunziata, möglicherweise von dem ältern Antonio San Gallo (s. unten), von welchem der mittlere Bogen an deren Außenhalle herrührt. (Der Rest dieser Außenhalle erst seit 1600 von Caccini.)

Von *Palästen* und Privatgebäuden[1] dieses Stiles sind hier zu nennen: Pal. Giugni-Canigiani (Via de' Bardi N. 1333) mit einem Hof auf ältern Pfeilern, welche zum Teil Würfelkapitelle tragen; die Treppe mit ihrem Geländer von ionischen Säulchen gewährt einen malerischen Anblick. (Der Ausbau gegen den Garten 16. Jahrhundert.) — Der einfach malerische Hof von Pal. Cerchi (borgo S. Jacopo N. 1762). — Derjenige von Pal. Casamurata (Via delle Pinzochere, N. 7717). — Aus späterer Zeit und sehr stattlich: Pal. Magnani, ehemals Ferroni (Via de' Serragli N. 2797). — Etwa gegen 1500: der Hof des Pal. Cepperello (Corso, N. 814) mit weit gespannten dünnen Bogen auf Compositasäulen und zartem Detail. — Ungefähr aus derselben Zeit der Hof des Pal. Incontri (Via de Pucci N. 6118). — Ebenso Pal.

[1] Der Verfasser kennt die Landhäuser um Florenz nicht genau genug, um sie hier dem Stil nach einreihen zu können. (Villa Michelozzi auf Bellosguardo hat wenig Altes mehr an sich.) Immerhin muß er den Architekten die Wanderungen vor sämtlichen Toren der Stadt in möglichst weitem Umkreis dringend anempfehlen. Von den stattlichen (nur ausnahmsweise prächtigen) Villen bis zum Bauernhause herab werden sie hier eine Fülle *ländlich-schöner* Baugedanken antreffen, die eben nur in der Heimat der modernen Baukunst so beisammen sind. Was in der römischen Umgegend vorhanden ist, zeigt teils mehr den schloß- und palastartigen Charakter, teils mehr bäurische Formlosigkeit. Die Gebäude um Neapel sind bei oft großem malerischem Reiz insgemein klein und formlos, diejenigen um Genua auffallend städtisch. Die Villen der Venezianer an der Brenta, zum Teil Anlagen des Palladio, sind dem Verfasser nur aus Abbildungen bekannt. — Florenz allein möchte in seiner Umgebung mehr *praktisch* Anregendes in dieser Gattung besitzen als das ganze übrige Italien. Doch muß auch den Villen in der Brianza und um Varese (nördlich von Mailand) im ganzen ein schöner, echt ländlicher Stil zugestanden werden. Es ist überhaupt ein Irrtum, zu glauben, daß die malerische Bauweise in Italien südwärts unbedingt zunehme; die subalpinen Täler und Ortschaften enthalten schon manches, das südlich nicht mehr schöner und nicht häufig so schön vorkommt.

Ginori (Via de' Ginori N. 5145), dessen Außenseite schon dem unten zu nennenden Pal. Guadagni entspricht[1].

Die im ganzen vorherrschende Form ist: Säulenbau um den Hof oder um einen Teil desselben; an der Wand Konsolen, in deren Bildung jeder Architekt neu zu sein suchte; an einer Seite des Hofes ein vorgewölbter Gang im ersten Stock; die Gesimse, eines über den Bogen und eines unter den Fenstern, sehr mäßig; ihr Zwischenraum oft mit Medaillons, Wappen u. dgl. verziert und ebenso auch die Bogenfüllungen über den Säulen; die Fenster der obern Stockwerke bis zu Anfang des 16. Jahrhunderts fast durchgängig halbrund; die Treppen mit Tonnengewölben und fortlaufenden Gesimsen; alle Ausläufe von einzelnen Gewölbekappen durch das ganze Gebäude auf Konsolen gestützt. (Dies gilt auch von den Klosterbauten.) Durchgängig ist das Bedeutende mit mäßigen Mitteln geleistet.

Als einzelnes kleines Prachtgebäude ist hier einzuschalten die strengschöne Grabkapelle des Kardinals von Portugal († 1459), von *Antonio Rosellino*, welcher sonst vorzüglich als Bildhauer berühmt und von dem gleichnamigen Bernardo (s. unten) zu unterscheiden ist.

Noch ganz der frühern Renaissance gehört auch der große Florentiner *Leon Battista Alberti* an (geb. 1398). Er ist der erste enzyklopädische Theoretiker der italienischen Kunst, außerdem aber auch einer der ersten Architekten seiner Zeit. Sein wichtigstes Gebäude, die Kirche S. Francesco in *Rimini*, eigentlich nur Ausbau einer gotischen Klosterkirche, deren Bogen im Innern er bloß im neuen Stil überkleidete, zeigt in der Fassade und in den Außenseiten höchst originelle und (soweit sein Bau reicht) eigentümlich schöne Formen. In *Mantua* ist am S. Andrea noch die von ihm angegebene Grundform, namentlich in der edeln Vorhalle, doch nur mit großen Veränderungen erhalten. In *Florenz* rührt der große runde Chorbau der *Annunziata* von ihm her (durch totale Verkleidung und Vermalung im Barockstil unkenntlich gemacht; doch mögen die gewölbten untern Kapellen sich von jeher unschön mit dem großen Rund geschnitten haben: die Kuppel ohne Lanterna). An der reichinkrustierten Fassade von *S. Maria novella* mußte er sich einer schon begonnenen

[1] Der alte unvollendete Palast in der Via delle Terme, vorgeblich von Brunellesco begonnen, ist erst im vorigen Jahrhundert zum Palazzo del Commune gemacht worden.

gotischen Dekoration anschließen, deren sehr leise Gliederung ihm jeden nachdrücklichen plastischen Schwung verbot und ihn zum Ersatz durch Mosaikierung nötigte; am untern Stockwerk ist die ungemein schöne mittlere Tür mit dem kassettierten Bogen von ihm; im obern Stock gab er das erste bedenkliche Beispiel jener falschen Vermittelung mit dem untern mittels verzierter Voluten, wahrscheinlich weil ihm die von beiden Seiten angelehnten Halbgiebel (die er doch in Rimini brauchte) zu der sonstigen dekorativen Haltung des Ganzen zu strenge schienen. Sein schönstes Bauwerk in Florenz, der *Pal. Ruccellai* (Via della vigna nuova), zeigt zum erstenmal die später so beliebt gewordene Verbindung von Rustika und Wandpilastern in allen drei Stockwerken; auch die dreibogige Loggia gegenüber ist von ihm. Im Auftrag derselben Familie errichtete Alberti 1467 in der nahen Kirche *S. Pancrazio* (jetzt Lotteriegebäude) den köstlichen kleinen Zierbau des „heiligen Grabes". An Pal. Stiozzi-Ridolfi (Via della Scala 4317), ehemals auch der Familie Ruccellai gehörig, scheint von Albertis Bau nichts Bedeutendes mehr erhalten.

Ehe weiter von der florentinischen Architektur die Rede sein kann, müssen wir einen Blick auf *Siena* werfen, dessen Bauten gerade für die Zeit von 1450 an besonders bezeichnend sind. Ich schreibe das Folgende nur für geübte Augen, denn wem nur riesenhafte Massen oder dekorativer Reichtum einen Eindruck machen, für den ist in Siena außer dem Dom überhaupt nicht viel zu genießen. Ganz besonders entzieht sich die mäßige Frührenaissance an kleinen Bauten dem flüchtigen oder abgestumpften Blick.

Es sind hauptsächlich die Baumeister des Aeneas Sylvius Piccolomini (Pius II.), welche die Heimat des Papstes und deren Umgebung zu verschönern unternahmen: *Cecco di Giorgio*[1] von Siena und *Bernardo Rosellino* von Florenz;

[1] Romagnoli, der die sienesische Kunstgeschichte aus den Urkunden kannte, unterscheidet einen Maler und Dekorator Francesco di Giorgio um 1460 (welchem die Vollendung der vorgebauten Kapelle am Pal. pubblico, einige Ornamente in S. Francesco und die Gemälde in der Akademie angehören) von dem berühmten Baumeister Cecco di Giorgio Martini, den er bis ins 16. Jahrhundert leben läßt. — Milizia nennt den berühmten Baumeister Francesco und setzt dessen Lebenszeit in die Jahre 1423—1470, wonach ihm wichtige sienesische Bauten nicht mehr angehören könnten. Rumohr (Ital. Forschungen II, S. 177 ff.) läßt den Francesco di Giorgio nur als Festungsbaumeister gelten und erkennt sonst einzig den herzoglichen

der letztere hatte schon für Nicolaus V. bedeutende Aufträge ausgeführt. Beide gemeinschaftlich schufen das alte Corsignano (seitwärts von der Straße von Rom nach Siena, einige Miglien östlich von Torrenieri und S. Quirico), zu *Pienza,* zur „Stadt des Pius" um; dort sollen noch ein größerer Palast, eine Bischofswohnung, die Kirche und die Hallen des Platzes eine vollständige Baugruppe edler Frührenaissance darstellen. Leider kann der von Rom Abreisende aus bekannten Gründen nur mit unverhältnismäßigen Opfern seine Etappen selber bestimmen, und so wird Pienza selbst bei mehrmaligen Reisen dem Kunstfreund in der Regel entgehen. Ähnlich verhält es sich mit *Urbino,* wo Cecco di Giorgio den berühmten Herzogspalast baute. Von Rosellino werden eine Anzahl Bauten in der Mark Ankona namhaft gemacht.

In *Siena* ist von Rosellino der *Palast Nerucci;* als Ceccos Hauptwerk erscheinen die Paläste *Piccolomini* (jetzt del Governo) und *Spannocchi* (alles 1460—1472). Der gemeinsame Stil dieser Bauten beruht noch auf dem mittelalterlichen Fassadenprinzip, und die antikisierende Verzierung (Gesimse, Konsolen, Eierstäbe usw.) ist nichts weniger als rein gehandhabt; allein Brunellesco hatte das Gefühl für schöne Verhältnisse der Stockwerke geweckt und Michelozzo (an seinem Pal. Riccardi in Florenz) eine gesetzmäßige Abstufung der Rustika, der Fenster und der Gliederungen zum erstenmal durchgeführt, und diese Fortschritte eigneten sich die Sienesen für ihre Bauten an. Der Charakter einer ernsten Pracht wird wohl selten in so mäßigen Dimensionen so bedeutend erreicht worden sein. Nicht Einzelnes, z. B. keine mittlere Loggia, drängt sich vor; das Ganze wirkt gleichmäßig imposant; der Moment, da das Schloß zum Palaste wird, drückt sich hier eigentümlich schön aus. (Der ehemals reizende Hof des Pal. del Governo ist schon lange etwas verbaut.)

Stall zu Urbino als dessen Werk an. Alle übrigen Gebäude, welche demselben in Pienza, Siena u. a. a. O. zugeschrieben werden, seien von Bernardo Rosellino, welchem insbesondere „ein feiner Sinn in der allgemeinen Anlage und vornehmlich in der Zusammenstellung ganzer Gebäudegruppen" vindiziert wird. Für den Palast zu Urbino werden ein Dalmatiner Luciano und der unten vorkommende Baccio Pintelli als Architekten genannt. — Ich bin oben im Text den Annahmen Romagnolis gefolgt, ohne deshalb zwischen ihm und Rumohr entscheiden zu wollen.

Cecco wußte sich auch kleinern Aufgaben anzupassen und erscheint dann für die jetzige Architektur besonders lehrreich. Der *Pal. della Ciaja* (jetzt Costantini, wenn ich richtig gehört habe), der nur ein elegantes Privathaus sein sollte, ist ohne Rustika, mit einfach zierlichsten Gesimsen und Fensteraufsätzen und edler Pforte eines der liebenswürdigsten Gebäude von Siena; der Pal. *Bandini-Piccolomini* (von Backstein mit steinernen Einfassungen) kann vollends als kleines Renaissancehaus im vorzugsweisen Sinne gelten. — In der *Loggia del Papa* (1460) gab sich Cecco seiner Neigung für dünne, zarte Bogen von weiter Spannung über die Gebühr hin; ebenso zeigen seine beiden einfach-schönen Klosterhöfe bei *S. Francesco*, wie er im Gewölbebau um jeden Preis (noch mehr als Brunellesco) den Eindruck des Leichten und Schwebenden hervorzubringen strebte. — Der Palazzo del Magnifico ist der Lage wegen etwas formlos; den Pal. de' Diavoli (vor Porta Camollia) kenne ich nicht. — Von den Kirchen soll die Osservanza (½ Stunde vor Porta Ovile) ganz von Cecco erbaut sein; in der Stadt gehören ihm die köstlichen kleinen Fassaden von *S. Caterina* und *Madonna delle Nevi* an. Die Sakristei im Carmine kenne ich nicht.

Das Kirchlein *Fontegiusta* — zwölf Kreuzgewölbe von vier Säulen und acht Wandsäulen gestützt, mit einem obern Stockwerk, das innen nicht sichtbar ist — rührt von Franc. Fedeli aus Como (1479) her. — In Ceccos spätern Jahren war vielleicht der junge Baldassare Peruzzi sein Schüler. Von irgendeinem trefflichen Meister gegen 1500 muß die Dekoration des obern Oratoriums in S. Bernardino herrühren. Pilaster, Friese und Flachdecke gehören zum Geschmackvollsten der Blütezeit. — Die Dekoration im untern Raum von S. Caterina etwas später und nicht mehr so rein.

Das Resultat zu ziehen aus der speziell toskanischen Palastbaukunst, war indes nicht den Bauherren von Siena, sondern dem Florentiner *Benedetto da Majano* bestimmt. Nach seinem Entwurf (ob noch bei seinen Lebzeiten, ist ungewiß) begann 1489 der Bau des *Palazzo Strozzi*. Mit Ausnahme des außer aller Linie stehenden Pal. Pitti ist dieses majestätische Gebäude die letzte und höchste Form, welche ein Steinhaus ohne verbindende und überleitende Glieder durch den bloßen Kontrast in der Flächenbehandlung erreichen kann. Dieser Kontrast ist hier ohne Vergleich glücklicher gehandhabt und die Fenster zu den

Flächen besser verteilt als am Pal. Riccardi; das weltberühmte Kranzgesimse (nur an der hintern Seite und an einem Teil der Nebenfassaden ganz ausgeführt) und der bei aller Enge und Tiefe doch schöne Hof wurden später nach Cronacas Entwurf hinzugefügt.

Es folgt das ältere Brüderpaar *Giuliano* und *Antonio da San Gallo,* deren Ruhm durch die ausgebreitetere Tätigkeit ihres Neffen, des jüngern Antonio, mit Unrecht etwas in den Schatten gerät. Dem Giuliano werden wir in Rom wieder begegnen; Florenz besitzt von ihm den noch in seiner Vermauerung reizenden Klosterhof von S. Maria Maddalena de' Pazzi (wunderlich ionisch[1] mit geradem Gebälk, die rundbogigen Haupteingänge ausgenommen) und den *Pal. Gondi* (Piazza S. Firenze). Die Fassade desselben gibt das florentinische Prinzip in anspruchloser Gestalt wieder; das Erdgeschoß hat starke, das mittlere schwache, das oberste keine Rustika; die Fenster sind einfach rundbogig und lassen bis zu den Gesimsen einen weiten und bedeutend wirkenden Raum übrig. Der Hof mit seinem Springbrunnen und der zierlichen Treppe ist vielleicht der eleganteste dieses Stiles; die Kapitelle sind von reicher, wechselnder Bildung und die Gesimse fein profiliert. Ungleich einfacher und nur durch Vermutung dem Giuliano zugeschrieben: Pal. Antinori. — In *Prato* erbaute Giuliano die kleine *Madonna delle Carceri,* welche allein schon den Ausflug dahin reichlich lohnen würde; ein griechisches Kreuz, außen nur einfach (und sehr unvollständig) mit Marmor inkrustiert; in der Mitte eine niedrige Kuppel mit zwölf Rundfenstern; die vier Arme mit Tonnengewölben; das innen ringsherumgehende Hauptgesimse hat einen glasierten Fries, weiße Festons und Kandelaber auf blauem Grunde; die Wände mit zierlichen Eckpilastern. — (Die mediceische Villa *Poggio a Cajano* soll ebenfalls noch erhalten sein.) In Giul. da San Gallos Stil scheint mir auch der Hof des Pal. Fossi in Florenz (Via del Fosso, N. 8020) mit seinen ebenfalls abwechselnden und sehr zierlichen Kapitellen entworfen zu sein; doch ist kein Grund vorhanden, denselben dem Meister selbst beizulegen.

Der ältere *Antonio da San Gallo* lebte weit in das 16. Jahrhundert hinein, und sein einziges Hauptgebäude, die *Madonna* in *Monte Pulciano,* gehört schon dem ganz entwickelten Stil an. Es ist die Madonna delle carceri seines

[1] Nach Maßgabe eines in Fiesole gefundenen antiken Kapitells.

Bruders auf einer erhöhten Stufe; mit sehr erhöhter Kuppel; in den vordern Ecken des griechischen Kreuzes erheben sich zwei Türme (nur der eine ganz ausgeführt), und zwar *getrennt* von der Kirche; sie sollten dieselbe nicht beherrschen, sondern nur den Eindruck verstärken; ihre Höhe ist derjenigen der Kuppellaterne nicht ganz gleich; ihr Organismus besteht aus scharf vortretenden Pilastern an den Ecken und Säulenstellungen an den Wänden; das Äußere der Kirche selbst hat bloß Eckpilaster. Innen: Tonnengewölbe mit Rosettenbändern, die Kuppel durch eine sehr schlanke und enge Stellung korinthischer Säulen im Zylinder vorbereitet. Ein halbrunder Ausbau am hintern Kreuzarm enthält die (ovale) Sakristei. — In derselben Stadt soll auch der Palast des Kardinals del Monte, in San a
Sovino (wo Antonio später lebte) der Palast des Kardinals von Santa Prassede und mehr als eine Kirche von Antonios Erfindung sein. In *Cortona* wird ihm, wenn ich nicht irre, der Dom[1] zugeschrieben, eine einfach-edle Basilika, welche b
ihr Tonnengewölbe über dem Mittelschiff wohl erst in späterer Zeit erhalten hat. — Wenn in *Arezzo* die Kirche c
dell' Annunziata dieselbe ist, welche bei Kunsthistorikern Madonna delle lagrime heißt, so rührt auch diese herrliche Kirche großenteils von Antonio her, und zwar in diesem Fall aus seiner frühern Zeit. Das Äußere ist Rohbau geblieben; im Innern scheidet sich ein von Säulen getragener Vorraum höchst malerisch aus; dann folgt die dreischiffige Pfeilerkirche mit lauter Tonnen- und Kuppelgewölben; endlich über dem Kreuz die niedrige Kuppel. Die Kapitelle an den Pfeilern sehr zierlich mit Delphinen und Masken; alles übrige Detail einfach.

Endlich gilt als sicherer Bau Antonios die erhaben über d
dem Abgrund thronende Veste von Cività Castellana.

Hier muß eine ganz eigentümliche Erscheinung eingeschaltet werden. Als sich die Renaissance von dem alten, rituellen Langbau nicht mehr gebunden hielt und sich ihrem freien Schönheitssinn überließ, als man von dem Kirchenbaumeister vor allem ein schönes und phantasie-

[1] Nach andern wäre mit der „Madonnenkirche", die er für Cortona * entworfen, nicht der Dom, sondern die kleine Madonna del Calcinajo gemeint, und auch diese wäre nicht nach seinem Entwurf ausgeführt, sondern das jetzige Gebäude (am Fußpfad von Camugia nach Cortona hinauf) wäre doch das 1485 von Francesco di Giorgio begonnene. Es sieht indes mehr dem 16. Jahrhundert ähnlich.

volles Gebäude verlangte, da schuf (um 1509) ein sonst wenig bekannter Architekt in *Pistoja, Ventura Vitoni,* die Kirche Madonna dell' Umiltà. Das Achteck, welches gleichzeitig Cronaca und Bramante nicht mehr für Baptisterien, sondern für Sakristeien anwandten, ist hier in bedeutender Größe, mit einer eleganten Innenbekleidung korinthischer Pilaster und zierlicher Fenster, zum Hauptraum einer Kirche geworden, die nur leider erst in später Zeit (durch Vasari) ihre Kuppel erhalten hat, dunkel wie die florentinische. (Vitonis Kuppel hätte vielleicht derjenigen von S. Maria delle Grazie zu Mailand ähnlich werden sollen.) Außerordentlich fein und edel ist besonders die Vorhalle gedacht, zwei Tonnengewölbe und in der Mitte eine kleine Kuppel, über einer Pilasterarchitektur, unten herum Sockel und Sitze von Marmor. Die äußere Inkrustation fehlt oder ist ärmlich modern. — Von demselben Baumeister das einfach niedliche Kirchlein S. Giovanni della Monache in Pistoja.

Den Beschluß der toskanischen Frührenaissance macht der schon öfter genannte *Cronaca* (1454—1509). Die Vollendung des *Pal. Strozzi* durch das schöne Gesimse, dessen Formen er nach einem in Rom gefundenen Fragment in vergrößertem Maßstab bildete, war in doppelter Beziehung ein Ereignis: in Beziehung auf die Form, die hier zum erstenmal das römische Vorbild mit ganzem, vollem Ernst nachahmte; sodann in Beziehung auf die Verhältnisse. Hatte man bisher geschwankt, ob das Kranzgesimse bloß im Verhältnis zum obersten Stockwerk oder zum ganzen Gebäude zu bilden sei, hatten viele florentinische Paläste durch das weit vorragende Dach mit seinen konsolenartig abgestuften Balken das Kranzgesimse geradezu ersetzt oder gleichsam für unnötig erklärt, so wurde hier ein Muster hingestellt, dessen grandioser und wohltuender Wirkung sich kein Auge entziehen konnte. Sein Verhältnis zur Höhe und Form des Baues ist an sich ein rein willkürliches, weil seine Bildung das Resultat eines ganz andern Ensemble ist, nämlich irgendeiner altrömischen Säulenhalle, die zu diesem Gesimse bei weitem nicht so hoch sein dürfte als der Palast Strozzi; gleichwohl wirkt es schön und richtig zu dieser Art von Wandfläche.

Cronaca behandelte aber auch andere Gattungen von Gebäuden mit feinem Sinn. So sollte *Pal. Guadagni* (Piazza S. Spirito N. 2086) nur ein stattliches florentinisches Haus

werden und erhielt diesen Charakter rein und vollständig. Der Quaderbau beschränkt sich auf das Erdgeschoß, die Ecken und die Fenstereinfassungen; mit bescheidenen Mitteln ist die Abstufung der Stockwerke trefflich durchgeführt; das oberste ist eine offene Säulenhalle, welche das weit vorgeschrägte Dach trägt. — Der Hof trefflich in der Art des Giul. da S. Gallo; an der Treppe schon der strengere Organismus, wie wir ihn bei Baccio d'Agnolo werden ausgebildet finden. — Die *Sakristei* von *S. Spirito* ist ein höchst reizender Zierbau, achteckig, unten mit Nischen, die Wände mit Pilastern eingefaßt (doch so, daß die Ecken selbst freibleiben); viereckige Fenster an den Oberwänden, runde in den Lunetten, über welchen die einzelnen Kappen der Kuppel beginnen. — Wiederum von einer ganz andern Seite zeigt sich Cronaca in der Kirche *San Francesco al Monte* (vor Porta S. Miniato), welche Michelangelo „das schöne Landmädchen" zu nennen pflegte. Es ist die einfachste Bettelordenskirche, deren Dachstuhl selbst bis ins Chor hinein sichtbar ist; schlichte Pilaster trennen unten die Kapellen, oben die Wandflächen um die Fenster, — allein gerade in dieser absoluten Schmucklosigkeit treten die reinen Verhältnisse ernst und bedeutend hervor. — Ob zu dem Umbau des Klosters der Annunziata, welcher diesem Meister zugeschrieben wird, auch der vordere Kreuzgang und die Sakristei gehört, weiß ich nicht anzugeben; beide bieten keine Formen dar, die nicht schon seit Michelozzo vorkämen.

Hier müssen wir auch den großen Bildhauer *Andrea* (Contucci da Monte) *Sansovino* († 1529) anschließen, wegen eines köstlichen kleinen Baues, der dem Charakter nach eher noch dem 15. Jahrhundert angehört als dem sechzehnten, in welchem er errichtet wurde. Es ist dies der oblonge Durchgang zwischen der Kirche und der Sakristei von *S. Spirito* in Florenz; sechs Säulen auf jeder Seite, vor der Wand stehend, tragen ein Tonnengewölbe; daß sie der (sehr reichen) Kassettierung desselben nicht entsprechen, benimmt dem Gebäude seinen wesentlich malerischen Wert nicht. — Was in Monte Sansovino noch von Andrea vorhanden sein mag, ist mir nicht näher bekannt. Wir werden ihm als Dekorator wieder begegnen.

In *Pisa* ist der Hof der *Universität* ein einfach-schöner Klosterhof der frühern Renaissance, in der Art des Brunellesco; unten Bogenhallen, oben Säulen mit Holzgebälk.

die nur ihre ehemaligen Konsolen nicht mehr über sich haben. Beide Ordnungen ionisch; das mittlere Gesimse sehr zart. Daß Pisa, beiläufig gesagt, von da an im Gefolge von Florenz mitgeht, hat seinen Grund in der politischen Abhängigkeit seit Anfang des 15. Jahrhunderts. Die politische und die geistige Hegemonie der Florentiner setzte sich zu gleicher Zeit durch.

Die Trovatelli, auf dem Wege nach dem Dom; wenige, aber schöne und originelle Fenster und eine zierliche Rundbogentür, Mitte des 15. Jahrhunderts.

Der Hof des *erzbischöflichen Palastes,* etwa vom Ende des 15. Jahrhunderts, zeigt eine Übertragung des Klosterhofbaues Brunellescos in den weißen Marmor und in größere Verhältnisse. Die obere Ordnung hatte indes ehemals gewiß Konsolen und Gebälk von Holz; erst später wurden die Säulen mit Marmorpfeilern eingefaßt, mit einem Marmorgebälk bedeckt und ihre Zwischenräume mit Fenstermauern geschlossen. (Der Außenbau tüchtig modern.)

Die beiden Klosterhöfe von S. Francesco sind von der stattlichen Art dieser Zeit.

Ein Privatgebäude (Casa Toscanelli) in der mit Hallen versehenen Straße Borgo wird wenigstens den Architekten von selbst in die Augen fallen. Auf einer Bogenhalle von fünf Säulen ruhen zwei Stockwerke in Backstein mit Fenstern im Halbrund. Die Gesimse, Archivolten usw. einfach und zart; es ist nicht möglich, mit Wenigerem einen so bedeutenden Eindruck hervorzubringen, als hier geschieht. Allerdings ist Raum und Stoff nicht gespart.

In *Lucca* ist der *Palazzo pretorio* ein schönes derbes Gebäude — unten mit einer Säulenhalle, welche sich an den geschlossenen Teilen als Pilasterreihe mit Bogen fortsetzt. Wenn die obern Fenster nicht unzweckmäßig verzierte Einfassungen hätten, so wäre man versucht, den Palast dem Cecco di Giorgio zuzuschreiben.

Noch eine kleine Nachlese auf den Straßen über Perugia und über Siena nach Rom.

An das gotische Karmeliterkirchlein *S. Maria* bei *Arezzo* (vor Porta Romana eine Viertelstunde links) ist eine große Vorhalle im florentinischen Stil angebaut, welche zum ganz Malerischen in dieser Art gehört; sieben Bogen vorn, zwei auf jeder Seite und zwei rechts und links an die Fassade anschließend; das Kranzgesimse allerdings etwas willkürlich gebildet mit einem vorspringenden steinernen Dach-

rand von lauter Rosetten; die Bogenfüllungen mit gemalten Verzierungen ausgefüllt. (Laut Vasari von *Benedetto da Majano.)*

In *Cortona* einige sehr mäßige Fassaden. Wichtiger scheint das nahe *Montepulciano* durch die genannten Bauten. In Monte Fiascone und in dem zierlichen Viterbo, sowie auch in Orvieto habe ich bei flüchtigem Besuche keine bedeutendern Renaissancebauten bemerkt[1]. Das oben genannte *Pienza* muß den Beschreibungen nach all die eben genannten Städte in dieser Beziehung übertreffen.

In *Perugia* ist die Fassade der Confraternita von *S. Bernardino* (bei S. Francesco) als vorherrschend figuriertes Werk hier nur vorläufig zu nennen. Von sehr schöner Frührenaissance (angeblich von Agostino della Robbia und Polidoro di Stefano): Die stattliche *Porta S. Pietro.* (Das Hauptgesimse fehlt.)

Am Dom von *Narni,* jener wunderlichen Basilika mit Flachbogen, ist ein artiger Portikus vom Jahr 1497 angebracht. Viel prächtiger ist die Vorhalle am Dom von *Spoleto:* fünf Bogen auf Pfeilern, die mit schlanken Säulen bekleidet sind, an beiden Enden noch besondere Kanzeln zum Vorzeigen von Reliquien und zur Predigt; Gebälk und Balustrade reich und zierlich; die Bogen des Gewölbes innen auf Konsolen ruhend. (Angeblich von Bramante.)

In *Rom,* zu der Zeit als Brunellesco die dortigen Altertümer zeichnete, existierte kaum ein einheimisches Kunstleben. Der päpstliche Stuhl, der nach langer Kirchentrennung einmal wieder seine unbestrittene Stelle an der Tiber einnahm, fand keine gewerbreiche und kunstliebende Bürgerschaft, sondern ein verwildertes und verkommenes Volk vor, und alle geistigen Bestrebungen, die das neubefestigte Papsttum schützt und begünstigt, tragen einstweilen den Charakter einer unstäten Kolonie, eines beständigen Wechsels.

So ist es denn auch unleugbar, daß die neue Bauweise zuerst durch fremde, und zwar florentinische Künstler durchgesetzt wurde. Unter Eugen IV. erschien *Antonio Filarete,* der mit Donatellos Bruder Simon die ehernen Pforten von S. Peter goß. Dann kam *Giuliano da Majano,* der Erbauer des *Palazzo di Venezia* und der Vorhalle von S. Marco. Das Äußere des Palastes, für welches dem Künstler der Quader-

[1] Die Kirche della Quercia in Viterbo soll nach der Zeichnung Bramantes erbaut sein.

bau versagt gewesen sein muß, ist nicht maßgebend, obwohl die Verhältnisse der Stockwerke zueinander immerhin bedeutend wirken. Allein der ausgeführte Teil der Halle um den größern Hof und die analog gebildete Vorhalle von S. Marco (mit einer sehr schönen Innentür) bezeichnen eine wichtige Neuerung; es sind die ersten konsequent durchgeführten Pfeilerhallen mit Halbsäulen, unten dorisch-toskanisch, oben korinthisch. Ohne Schwierigkeit wird man darin die ins Hohe und Schmale gezogenen Formen des Kolosseums wieder erkennen, von dem auch die Steine entlehnt sein sollen; nur hat Giuliano die Attiken der verschiedenen Stockwerke dieses Gebäudes für Basamente angesehen und deshalb hier auch der untern Ordnung Piedestale gegeben. Ganz ausgeführt, wäre dieser Hof eine der größten Zierden von Rom. (Der kleinere Hof, unten mit achteckigen, oben mit runden Säulen, in der Richtung gegen Piazza Trajana hin, ist vielleicht eher von Baccio Pintelli.) — Von Leon Battista Albertis und Bernardo Rosellinos Tätigkeit sind in Rom keine bleibenden Spuren mehr erhalten; es war dem Florentiner *Baccio Pintelli* bestimmt, fast alles das zu bauen oder zu entwerfen, was aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Rom auf unsere Zeit kommen sollte[1].

Baccio war vielleicht ein geübter Techniker, allein keiner von denjenigen Künstlern, welche die neue Formenfreiheit genial und schön zu handhaben wußten. Sein wichtigstes
a Werk, die Kirche *S. Agostino,* ist in betreff des Innern ein ziemlich nüchterner Versuch hohen Gewölbebaues auf Pfeilern mit kleiner Kuppel, wobei er wie Brunellesco die untern Wände in Nischen auflöste. Mit der phantasievollen Annunziata von Arezzo könnte dieses (überdies unangenehm beleuchtete) Gebäude keinen Vergleich aushalten. An der Fassade macht sich jene bei Alberti zuerst bemerkte Verbindung des obern Stockwerkes mit den hervorragenden Teilen des untern auf eine recht üble Weise bemerklich; die beiden Voluten haben nämlich die Gestalt eines kolossal vergrößerten Winkelblattes des ionischen Kapi-
b tells. — An *S. Maria del Popolo* ist die Fassade oben umgebaut, sonst aber schlicht und gut; das Innere, hier ein Pfeilerbau mit Halbsäulen, von jeher etwas gedrückt, hat

[1] An S. Giacomo degli Spagnuoli (1450) ist nur noch das reiche
* Portal bemerkenswert, bei S. Salvatore in Lauro der aus derselben
* Zeit stammende graziöse Klosterhof, beides anonyme Werke.

durch moderne Verkleisterung allen höhern baulichen Reiz verloren, und die achteckige Kuppel kann gegen die sonstige breite Masse nicht mehr aufkommen. — Einer kleinern Aufgabe, wie *S. Pietro in Montorio*, genügte Baccio recht a wohl; dieses Kirchlein, einschiffig gewölbt, mit Querschiff, Kapellen als Wandnischen und polygonem Chorabschluß, bildet ein sehr tüchtiges Ganzes und würde mit der ursprünglichen Dekoration einen trefflichen Effekt machen. — Beim Bau der *Sixtinischen Kapelle* lag vielleicht ein b bindendes Programm und die Rücksicht auf die schon vorhandenen vatikanischen Bauten vor; sonst ließe sich schwer denken, daß für die päpstliche Hauskirche eine so absolut schlichte Form gewählt worden wäre. — Mehrere ältere Kirchen sind von Baccio mit Fassaden versehen worden; so *S. Pietro* in *Vincoli*, *SS. Apostoli*. Er berief sich c vielleicht auf die mittelalterliche Kirche S. Saba oder auf d das frische Beispiel von S. Marco und legte eine gewölbte Doppelhalle vor die Kirche, mit weitgespannten Rundbogen, unten auf achteckigen Pfeilern, oben auf Säulen. Dies macht zwar keinen kirchlichen, aber immerhin einen heitern und angenehmen Eindruck. — Sonst erbaute Baccio auch den *Ponte Sisto* und hatte Anteil an dem e Hospital von *S. Spirito* (die Kuppel beim mittlern Ein- f gang? Der Glockenturm der Kirche? welcher der erste und vielleicht der beste des neuen Stiles in Rom ist; vgl. S. 82, f). Bloß durch Vermutung wird ihm auch das kleine Schiff und der achteckige Kuppelraum von *S. Maria della* g *Pace* zugeschrieben, alles mit Kapellennischen. Pietro da h Cortona hat später dem Äußern einen ganz neuen Sinn gegeben.

Die achteckigen Pfeiler, von welchen die Rede war, sind in dieser Zeit das Zeugnis für das gänzliche Ausgehen der bequem und für jedermann zur Hand liegenden antiken Säulen; über die noch verfügbaren begann damals schon eine höhere Aufsicht, sei es, daß sie erhalten oder vernutzt werden sollten. Der unverjüngte achteckige Pfeiler kann in jeder Steinhütte geliefert werden, und die toskanische Baukunst hatte ihn in der gotischen Zeit und schon früher auf alle Weise angewandt. In Rom ist vielleicht eines der frühesten Beispiele der Hof des Governo vecchio, malerisch i unregelmäßig, von mehreren Stockwerken, etwa aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. — Etwas später: der Hof von Pal. Sforza-Cesarini (unweit der Chiesa nuova). — l

Wiederum später und sehr hübsch: der Hof des Hospitals *S. Giovanni de' Genovesi* (im Trastevere).

Im Jahre 1500 begann der Bau von *S. Maria dell' Anima*. Das Innere ist dergestalt durch moderne Struktur verändert, daß nur die halbrunden Wandnischen sich noch deutlich als florentinisches Eigentum zu erkennen geben. Die Fassade wird dem einen ältern San Gallo, Giuliano, zugeschrieben; die Verbindung von Backsteinflächen und drei Ordnungen korinthischer Pilaster übereinander, obwohl rein dekorativer Natur, wirkt doch edel; bei der bescheidenen Bildung der Pilaster und Gesimse kann die schöne Mitteltür kräftig heraustreten. Für eine schmale Straße und für beschränkte Mittel ist hier das Mögliche geleistet; eine spätere Zeit hat bei ähnlichen Aufgaben mit den dreifachen Kosten ganze Säulen nebst einer Begleitung vielfach abgestufter Wandpilaster dahinter und weit vortretenden Gebälken darüber aufgewandt und einen Schattenwurf erreicht, der diesem Gebäude fehlt; allein hier stehen die Ziermittel gerade im richtigen Verhältnis zu der harmlosen Komposition des Ganzen. Von Giuliano da San Gallo ist auch der schöne, weitbogige Klosterhof in S. Pietro in Vincoli (der Brunnen später); als Dekorator im Sinne der edelsten Renaissance lernt man ihn kennen durch die herrliche Flachdecke von S. Maria maggiore, die er im Auftrag Alexanders VI. entwarf.

Vielleicht noch aus dem 15. Jahrhundert, jedenfalls aus nicht viel späterer Zeit stammen die alten Teile in den Höfen der Paläste Strozzi (bei der Kirche delle Stimmate) und della Valle (von Lorenzetto); letzterer Hof ist noch in seiner Vernachlässigung einer der schönern der Frührenaissance.

In den Abruzzen soll *Aquila* ein vorzügliches Gebäude der Renaissance besitzen an der Fassade von S. Bernardino, von *Cola della Matrice*, 1525. (In der Kirche selbst, wie ich durch Mitteilung eines Freundes vernehme, ein großes Altarwerk von Robbia.)

In *Neapel* trat mit den aragonesischen Königen die Renaissance an die Stelle der vom Haus Anjou gepflegten gotischen Bauweise. Die Anregung kam ohne Zweifel von außen; Alfons von Aragonien berief den Florentiner *Giuliano da Majano* nach Neapel. Leider ist der schöne luftige Sommerpalast Poggio Reale, den man unter anderm aus Serlios Abbildung und Plan kennt, von der Erde ver-

schwunden; man lernt Giuliano nur noch als großen Dekorator kennen, zunächst im *Triumphbogen* des Alfons. Die Einrahmung dieses hohen weißen Marmorbaues zwischen zwei dunkle Türme des Castello nuovo[1] wirkt schon an sich sehr bedeutend; die Ornamente sind prächtig und selbst edel; die Komposition aber, unorganisch und spielend, läßt das frühe Jugendalter dieses Stiles nicht verkennen. Jahrzehnte später baute Giuliano die *Porta Capuana*; ein Bogen mit Säulen eingefaßt, ebenfalls zwischen zwei Türmen, mit hohem Fries und Attika, vielleicht das schönste Tor der Renaissance.

Zu derselben Zeit nahm auch ein einheimischer Künstler, *Andrea Ciccione,* der bisher gotisch gebaut (wie unter anderm sein Grabmal für König Ladislaus beweist) die neue Bauweise an. Von ihm einfache ehemalige *Klosterhöfe* bei Monte Oliveto und S. Severino (derjenige mit den Fresken des Zingaro), auch die *Kirche Monteoliveto* selbst, unter deren Anbauten sich zwei einfach-schöne Kapellen (rechts und links vom Portal)[2] und eine Sakristei (links hinten) von florentinischem Stil befinden. Das artige viereckige Kirchlein des Pontanus, an der Strada de' Tribunali, soll lange nach Cicciones Tode, erst 1492, nach seiner Zeichnung errichtet sein; über kräftigem Sockel Compositapilaster und schlichte Fenster; der Aufsatz unvollendet, das Innere glatt.

Zaghaft und selbst ungeschickt tritt der florentinische Palastbau mit Rustika auf in dem von 1466 datierten *Pal. Colobrano,* Strada S. Trinità. (Ehemals Pal. Diomede Carafa, jetzt Wohnung des Ministers.) — Aber noch vor dem Ende des 15. Jahrhunderts erbaute der Neapolitaner *Gabriele d'Agnolo* den *Palast Gravina,* dessen ehemalige, durch den jetzigen Umbau in ihren letzten Resten bedrohte Anlage von größter Schönheit war: das Erdgeschoß gewaltige Rustika, das obere Stockwerk glatte Wände mit korinthischen Pilastern; über den kräftig eingerahmten Fenstern Medaillons mit Büsten, dann das Hauptgesimse. (Das jetzige kaum das ursprüngliche.)

[1] Gegenwärtig ist das Kastell nur mit besonderer Erlaubnis zugänglich. — Galanti nennt als Urheber des Bogens einen Pietro di Martino aus Mailand.

[2] Vielleicht von Antonio Rosellino, der für die eine derselben die wichtigen Skulpturen schuf. Sie entsprechen so ziemlich der von ihm erbauten Kapelle in S. Miniato bei Florenz.

Durch die Vermehrung der Stockwerke und das Herausbrechen neuer Fenster geht der ganze Sinn des Baues verloren. — Von *Gianfrancesco Mormandi*, um welchen sich
a Florenz und Neapel streiten, ist der *Pal. della Rocca*, Strada S. Trinità; wenigstens die einfachen untern Stockwerke des Hofes, Bogen auf Pfeilern, mit der mächtigen gewölbten Einfahrt, die schon damals und seither immer für das prunkliebende Neapel bezeichnend war. An der
b Kirche *S. Severino* ist von Mormandis Bau (1490) noch die einfache florentinisch schöne Außenseite links erhalten. —
c Gut erhalten ist aus derselben Zeit der niedliche *Palast Alice*, Strada S. Trinità, dessen Urheber ich nicht anzugeben weiß.

Von den zeitlich spätern Renaissancekirchen (die doch noch dem Stil des 15. Jahrhunderts folgen) verdient
d *S. Caterina a Formello*, 1523 von *Antonio Fiorentino* (aus la Cava) erbaut, auch *S. Maria la nuova* (gleichzeitig, ob-
e wohl das Datum der Vollendung später lautet) wenigstens einen Blick. Merkwürdiger als beide ist *S. Maria delle*
f *Grazie*, bei den Incurabili, erbaut 1500 (eher später) von *Giacomo de Santi*, welcher noch Cicciones Schüler gewesen sein soll; die Kapelleneingänge zu beiden Seiten des Schiffes haben nämlich die Gestalt antiker Triumphbogen und sind fast über und über mit reichen und schon ziemlich schwülen Zieraten bedeckt. Die obern Mauern usw. gehören einem Umbau an.
g Die wenigen Türme dieses Stiles, z. B. der von Lorenzo (datiert 1487) sind höchst einfach; glatte Wände, an den Ecken Pilaster, die Entwicklung nach oben fast null. Die
h obern Teile des Turmes von S. Chiara, aus welchen die Neapolitaner ihre Priorität in der Renaissance beweisen wollten, sind nicht vom jüngern Masuccio — 14. Jahrhundert —, sondern frühstens aus dem 16. Jahrhundert.

In *Genua* nehmen die Bauten des 15. Jahrhunderts überhaupt keine bedeutende Stelle ein; was man davon sieht, ist überdies nicht frei von lange nachwirkender Gotik,
i wie z. B. die Kapelle Johannis d. T. im Dom beweist, ein Werk der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. — Ein artiger
k Säulenhof der Frührenaissance in *Pal. Centurione* (unweit links von S. Matteo, N. 138).
l Von *Kirchen* zeigt S. Teodoro die verkleisterten Anfänge
n einer gutgemeinten Innendekoration (links vom Eingang); S. Caterina am Hospital Pammatone, vom Jahr 1520,

könnte sogar vor der Vergipsung eine hübsche Kirche dieses Stiles gewesen sein; das Portal mit schönen Medaillonköpfen ist von einfacher lombardischer Renaissance.

Von kleinern *Privathäusern* ist noch eine recht ansehnliche Zahl in den ältern Stadtteilen erhalten. Es wäre fruchtlos, in dem Gewirr von Gäßchen Straßennamen anzugeben, die kein Plan enthält und die nur der Nachbar weiß; selbst die Hausnummern sind zum Teil am Erlöschen, als gingen sie einer baldigen Erneuerung entgegen. Ich kann dem Architekten nur raten, die ganze *Umgebung von 1. Madonna delle Vigne, 2. S. Giorgio* zu durchstreifen; die Stunde, die a er darauf verwendet, wird ihn nicht reuen. Man kennt die betreffenden Häuser durchgängig an ihren oft höchst zierlichen Portalen im Stil der lombardischen Renaissance, welche freilich nur zu oft das Einzige daran sind, was sich erhalten hat. Innen eine insgemein nur kleine Vorhalle, die aber mit ihrer einfach stukkierten Wölbung und mit der seitwärts angelegten Treppe und deren Säulchen einen oft ganz malerischen Raum ausmacht. (Unweit S. Giorgio, N. 1393, auch N. 1372; unweit der Vigne, auf Piazza Cambiaso, N. 396 ein artiges Höfchen mit Treppe, vom Anfang des 16. Jahrhunderts; das bedeutendste dieser Art N. 487 Strada della Posta vecchia, kenntlich an dem Türrelief eines Trionfo in paduanischer Manier; der kleine Hof wenigstens teilweise erhalten, die Säulentreppe fast ganz, mit ihren Kreuzgewölben — statt der florentinischen Tonnengewölbe —, ihren kleinen Madonnennischen, und der untern Belegung der Mauer mit buntglasierten Backsteinplatten, welche die schönsten Teppichmuster enthalten. Dies ist eines der wenigen noch kenntlichen moresken Elemente im genuesischen Häuserbau; vielleicht bot die Stadt in jener Zeit noch mehr dergleichen dar, aber die alten Höfe der bedeutendern Familienpaläste sind alle verschwunden.)

Ein etwas größeres Gebäude dieses Stiles, wie er sich in die ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts hinein mag gehalten haben, ist Pal. Bruso, rechts neben S. Pancrazio N. 653. b

Eine Ableitung der *oberitalienischen* Renaissance aus ihren wahren Quellen ist der Verfasser nicht imstande zu geben. Allem Anschein nach hätte die westliche Lombardei die Priorität für sich; *Lombarden*, die man nach dieser ihrer Heimat benannte, brachten den Stil bald nach 1450 halbfertig nach Venedig. Demnach ist mit den Bauten

des alten Herzogtums Mailand unbedingt der Anfang zu machen. Wir gestehen jedoch, daß uns hier eher die Bequemlichkeit der topographischen Aufzählung bestimmt, indem wir, wie gesagt, eine Entwicklungsgeschichte des betreffenden Stiles in diesen Gegenden doch nicht liefern könnten. Wir beginnen mit Mailand und der Umgegend, verfolgen dann die Via Emilia von Piacenza bis Bologna, wenden uns über Ferrara nach Venedig und schließen mit den Bauten der alten venezianischen Terraferma, bis Bergamo gerechnet. Unendlich vieles, zum Teil von großem Werte, liegt abseits in Landstädten; wir geben, was wir gesehen haben.

Wie zunächst in *Mailand* die Renaissance begann, ist nach den starken Umbauten der folgenden Jahrhunderte schwer zu ermitteln. Einzelne florentinische Einflüsse sind wohl nachweisbar; so baute z. B. *Antonio Filarete* das Ospedale maggiore in Mailand, allein wie wir sahen, noch in einem
a vorherrschend gotischen Dekorationsstil; von *Michelozzo* dagegen existiert hinten an S. Eustorgio eine Kapelle eleganten florentinischen Stiles in der Art Brunellescos; was
b er an S. Pietro in Gessate beigefügt hat (Chor, Sakristei und Kapitelhaus), hat Verfasser dieses nicht gesehen. Jedenfalls beginnt die fortlaufende Reihe größerer Bauten erst mit den Sforzas, und das Bedeutendste entsteht erst unter Lodovico Moro. Und zwar hält man fast die sämtlichen Bauten aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts für frühere Arbeiten des großen *Bramante* von Urbino, dessen Name in diesen Gegenden allerdings ein Gattungsbegriff zu werden scheint. (Bramante wurde geboren in Brunellescos Todesjahr 1444, kam nach Mailand als Ingenieur unter Giangaleazzo Sforza 1476, ging nach Rom vor 1500 und starb daselbst 1514; er war bekanntlich Oheim oder Verwandter Raffaels.) Ohne entscheiden zu können, wie vieles ihm wirklich angehört, stellen wir die ihm zugeschriebene Gruppe von Bauten hier zusammen; mehrere darunter offenbaren schon die freie Großartigkeit seiner spätern römischen Schöpfungen; andere sind noch befangener. Jedenfalls ist sein früherer Stil (diese Gebäude als die seinigen angenommen) bedingt von derjenigen reichen und üppigen Renaissance, wie sie an der Certosa von Pavia (die Fassade 1473) ihren Triumph feiert; zugleich aber muß auch der schöne und sorgfältige

Backsteinbau der Lombarden (S. 145 ff.) einen großen Eindruck auf ihn gemacht haben.

Beides findet sich vereinigt in Chor, Kuppel und Querbau von *S. Maria delle Grazie* zu Mailand[1]. Das Innere hat eine moderne Mörtelbekleidung und wirkt nur noch durch das allgemeine der Raumschönheit; im wohlerhaltenen Äußern dagegen spricht sich der echte Geist der Frührenaissance mit seiner ganzen anmutigen Kühnheit aus. Auf engem Unterbau (so daß der südliche Querarm nicht in die Straße hinaustreten durfte) wollte Bramante eine bedeutende polygone Flachkuppel mit leichter offener Galerie errichten; in schöner und geistvoller Weise bereitet er das Auge darauf vor. Elegant abgestufte Einrahmungen teilen den Unterbau — Chor und Querarme mit runden Abschlüssen, hinter welchen noch gerade Obermauern emporragen — in schlank scheinende Stockwerke; Pilaster, Wandkandelaber, Gesimse und Medaillons großenteils von Stein, die Füllungen von Backstein. Die genannten runden Abschlüsse der Querarme sind für die Lombardei eine traditionelle Form, die schon mit alten Beispielen wie S. Lorenzo in Mailand, S. Fedele in Como usw. zu belegen ist; der Meister, welcher sich hier vielleicht zum erstenmal darauf einläßt, sollte später dieselbe Anlage in viel höherem Sinne an der Consolazione zu Todi und an S. Peter in Rom wiedergeben.

Ebenfalls früh ist *S. Satiro* in Mailand; die Kirche nicht ohne verwirrende neuere Ausschmückung, die achteckige *Sakristei* dagegen (unten mit Nischen, oben mit einer Galerie, im mittlern Fries Putten und Medaillons) ein köstlicher wohlerhaltener Bau, der Cronacas berühmter Sakristei (S. 180, b) zwar nicht an reiner Eleganz des Details gleichkommt, sie aber an Strenge und Bedeutung übertrifft. An S. Eustorgio wird die Kuppel einer Kapelle (ich weiß nicht, welcher) dem Bramante zugeschrieben, im großen Hospital der Hof rechts vom Haupthof, im Ospedale militare das alte Gebäude überhaupt, im Kloster von S. Am-

[1] In den umliegenden Städten und Flecken gelten unter anderm als von Bramante entworfen oder erbaut: in Busto Arsizio: eine Rotunde; — in Legnano: die Hauptkirche; — in Canobbio am Lago maggiore: eine Kirche; — in Lodi: die Incoronata; — in Pavia: die ehemalige Klosterkirche Canepanova und der (doch nur von ihm fundamentierte) Dom. — Weiter nach Südosten: der Dom zu Carpi, von andern dem Peruzzi zugeschrieben.

brogio einer der Seitenhöfe. Die betreffenden Gebäude sind zum Teil als Kasernen schwer zugänglich; an S. Ambrogio habe ich nur das sehr schöne Fragment einer schlanken Hofhalle links neben der Kirche im Gedächtnis; den Abbildungen zufolge müßten rechts zwei prachtvolle Renaissancehöfe vorhanden sein. Von den Klosterhöfen bei S. Simpliciano soll wenigstens ein Teil Bramantes Werk sein; das bekannte Lazarett vor Porta orientale wird ihm nur durch Vermutung zugeschrieben; das für seinen Zweck hübsch gedachte Kapellchen in der Mitte des Hofes ist wohl bestimmt neuer.

Den Schritt in das Einfache würde die herrliche Kirche *S. Maria presso S. Celso* in Mailand bezeichnen, wenn sie dem Bramante sicher beizulegen wäre. Den edeln Eindruck des Backsteinvorhofes mit seinen Pfeilern kann selbst die bombastische Marmorfassade des Galeazzo Alessi nicht total stören; das Innere ist eine dreischiffige Pfeilerkirche mit Chorumgang und kassettiertem Tonnengewölbe; der Charakter ist der einer einfachen Pracht.

Von einem mailändischen Schüler Bramantes, *Giov. Dolcebuono,* rührt das einfache Innere von S. Maurizio oder *Monastero maggiore* her, welches man hauptsächlich wegen der Fresken Luinis aufsucht. — S. Nazaro hat noch seinen wunderlichen achteckigen Vorbau vom Jahr 1518 mit den Sarkophagen der Familie Trivulzi in den oben herumgehenden Nischen; eine Konstruktion, zu welcher offenbar die Sakristei von S. Satiro Anlaß gab.

Schon vor Bramantes Ankunft in Mailand hatte *Ambrogio Borgognone* die Fassade der *Certosa von Pavia* begonnen (1473). Neben derjenigen des Domes von Orvieto ist sie das erste dekorative Prachtstück Italiens und der Welt. Der bauliche Gedanke — ein fünfteiliges Erdgeschoß und ein dreiteiliges Obergeschoß, beide mit Galerien abgeschlossen — ist ziemlich gering, die Anordnung des obern Mittelfensters paßt nicht harmonisch zum übrigen; der ohne Zweifel beabsichtigte plastische und ornamentale Schmuck über der obersten Balustrade fehlt. Allein die unermeßliche Pracht und zum Teil auch der feine dekorative Geschmack, welche das Erdgeschoß beherrschen, haben ein in seiner Art unvergleichliches Ganzes hervorgebracht. Schon die Basis des Sockels beginnt mit Puttenreliefs und Kaiserköpfen; am Sockel selbst wechseln Reliefs und Statuen in Nischen; die Pilaster sind beinahe in

Nischen aufgelöst, in welchen sich Statuen befinden; was sonst von Flächen übrigbleibt, ist mit Figuren und Zieraten in Relief völlig bedeckt, alles in weißem Marmor. Das auf Säulen vortretende Portal ist edel gedacht; vollends aber gehören die vier großen untern Fenster zu den größten Triumphen aller Dekoration; ihre Innenstützen sind reiche Kandelaber, ihre Akroterien mit betenden Engeln geschmückt.

Das Langhaus ist gotisch (S. 145). Über Querbau und Chor kann ich aus schon ziemlich alter Erinnerung nicht urteilen; jeder der drei Arme schließt mit drei Nischen nach drei Richtungen; wenn diese Anordnung erst der Renaissance angehört, so wäre sie für viele der unten genannten oberitalischen Kirchen ein nahes und bedeutendes Vorbild gewesen. Die in vier Galerien abgestufte Kuppel ist entschieden erst aus dieser Zeit, ihr Abschluß noch neuer.

An der Kathedrale von *Lugano* ist die marmorne Fassade ein graziöses kleines Exzerpt aus derjenigen der Certosa; quadratisch, mit einem höhern Erdgeschoß und einem niedrigern Obergeschoß, in dessen Mitte ein Rundfenster; Friese, Pilaster und teilweise auch die Wandflächen mit Skulpturen geschmückt.

Es folgt der im Jahr 1513 von *Tommaso Rodari* begonnene Ausbau des *Domes von Como* (vgl. S. 145): Chor, Querbau und Außenseiten des Langhauses, vielleicht das schönste Spezimen höherer Renaissancebaukunst in diesen Gegenden. Die drei Abschlüsse im halben Zehneck; das Äußere einfach-edel gegliedert; im Hauptfries an den Strebepfeilern Urnenträger für den Wasserablauf. (Die achteckige Kuppel in ihrer jetzigen Gestalt von Juvara)[1]. Innen ist Chor und Querbau umzogen von einer Doppelordnung korinthischer und Compositasäulen, welche ein herrliches Doppelsystem von Fenstern einfassen; die übrigbleibenden Flächen zwar nüchtern dekoriert, aber trefflich eingeteilt;

[1] Die Dekoration der vordern Teile des Langhauses, möglicherweise ebenfalls von Rodari aus früherer Zeit, gehört mehr der buntern und befangenern Frührenaissance an. So die Nordtür, die Außeneinfassungen der Fenster und die geistreichen Renaissance-Spitztürmchen, welche über den Strebepfeilern des Querbaues und Chores, also an dem Bau der mehr klassischen Zeit nicht mehr vorkommen. Hiernach möge man verbessern, was S. 145 in zu allgemeinen Ausdrücken vom ganzen Bau gesagt ist. Die Inschrift über den Beginn des Hinterbaues steht an der Rückseite des Chores.

unter den untern Fenstern Nischen mit (oder doch für) Statuen. Die Wölbungen mit prachtvollen rot-weiß-goldenen Kassetten. Bei der durchgängigen Einfachheit, welche auf reine Totalwirkung ausgeht und z. B. keine Arabesken an Pilastern und Friesen zuläßt, gehört dies Gebäude wie S. Maria presso S. Celso zu Mailand schon eher der klassischen Zeit als der Frührenaissance an.

Schon die genannten Bauten geben einige gemeinsame Züge kund, die auch für die folgenden wesentlich sind. Die Lombardei war schon in der vorigen Periode das Land des großartigen und verfeinerten *Backstein*baues gewesen und behielt jetzt dieses Material bei, abgesehen natürlich von Gebäuden des äußersten Luxus, wie z. B. die Fassade der Certosa. Zweierlei Konsequenzen hiervon sind: 1. die Vorliebe für den *Pfeilerbau* mit Stukkierung; dieser gestattete kühne Gewölbe; die Säule und mit ihr die flachgedeckte Basilika kommen zur Renaissancezeit im ganzen selten vor. 2. Die Vorliebe für reiche, kecke Dispositionen, hauptsächlich *runde Abschlüsse*, große Nischen usw., die im Backstein, wo man es im Detail nicht so genau nimmt, ungleich leichter darzustellen sind als im Stein, der eine sehr konsequente Durchführung des Details und eine hier mühsame Messung verlangt. Diese reichen Formen sind gleichsam ein Ersatz für den mangelnden Adel des Materials. — Weitere Folgen sind: die stets einfache und *befangene* Bildung der *Säule*, wo sie vorkommt, wie z. B. an vielen (doch nicht den meisten) Klosterhöfen; die *Dekoration des Innenpfeilers*, den man doch einmal nicht roh lassen wollte, durch gemalte oder selbst erhabene Arabesken; eine ähnliche Behandlung der Gesimse, der Gewölbe (Rippen sowohl als ganze Kappen, Halbkuppeln usw.). Die *Kuppel* bleibt noch längere Zeit die mittelalterliche, polygone, außen flachgedeckte, mit Galerien umgebene. Man sieht an der Certosa von Pavia recht deutlich, wie sie sich steigern und verklären möchte, es aber nicht über die Vervielfachung der Galerien hinausbringt.

Die Dauer der Frührenaissance ist hier eine längere als in Mittelitalien; Bramante (oder wer es sonst war) drang mit der großartigen Vereinfachung der Formen, die man z. B. an S. Maria presso S. Celso bemerkt, zunächst nicht durch. Der Bruch erfolgt hier erst gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts und dann ziemlich unvermittelt.

Die nächste bedeutende Gruppe von Kirchen, welche der

Verfasser aus Anschauung kennt, besteht aus *S. Sisto in Piacenza*, S. Giovanni in Parma (1510) und der Steccata in Parma (1521), die beiden letztern (und wohl gar auch die erstere) von *Bernardino Zaccagni* aus Torchiara. Die älteste ist S. Sisto[1]; für die moderne Fassade entschädigen zwei gute ionische Kreuzgänge. Das Innere ist von glänzend naivem Reichtum der Disposition und Ausführung; eine Säulenkirche mit Tonnengewölben und zwei Querschiffen, über deren Mitte Kuppeln; die Seitenschiffe mit lauter kleinen Kuppelgewölben; seitwärts davon Kapellen in Nischen auslaufend, welche indes von außen durch eine gerade Mauer maskiert sind. Von ganz besonders seltsamer Komposition sind die beiden Schlußkapellen des vordern Querschiffes: griechische Kreuze auf vier Säulen ruhend, mit Kuppelchen und vier Eckräumchen, an den Enden Hauptnischen, in den Eckräumen kleinere Wandnischen, und dies alles so klein, daß man sich kaum darin drehen kann. — *S. Giovanni* in *Parma* hat eine ähnliche Disposition, doch lauter Pfeiler (von schöner schlanker Bildung) und nur ein Querschiff; außerdem (links) zwei prächtige Klosterhöfe mit bemalten Bogenfüllungen und Friesen (die Fassade modern). — *La Steccata* endlich bildet ein einfaches griechisches Kreuz mit runden Abschlüssen, Mittelkuppeln und vier etwas niedrigern Eckräumen, welche zu besondern Kapellen abgeschlossen sind. (Die Verlängerung des Chores neuer.) Es ist eine der schönsten, wohltuendsten Baumassen, welche die neuere Kunst geschaffen hat, übrigens von außen wie alle diese Kirchen möglichst einfach; die einzige reichere Form ist die Galerie um die Kuppel.

Die gemeinsamen Eigenschaften dieser Kirchen sind nun: 1. Eine wahrhaft prächtige architektonische Bemalung aller Bauglieder des Innern, teilweise auch der Bauflächen, wie denn in S. Sisto der Fries über den Hauptbogen durch eine ganze hohe Attika mit lauter allegorischen Malereien grau in grau vertreten ist. (Von dieser Bemalung unten ein Mehreres.) 2. Eine merkwürdig schlechte Beleuchtung. In S. Sisto und S. Giovanni kommt das meiste Licht durch die Fenster der untern Kapellenreihen, die zu beiden Seiten

[1] In dieser Kirche befand sich ehemals die berühmte Madonna di S. Sisto, welche daher den Namen der Sixtinischen führt. (In Dresden.) Als Schluß der schönen Kirche, in dem trefflichen Licht, welches jetzt die Kopie genießt, mußte sie eine einzige Wirkung machen.

der Altäre in den halbrunden Nischen angebracht sind, an der Steccata hat der Meister sogar seine Fenster ohne alle Not so weit unten als möglich angebracht. Von den Kuppeln hat leider gerade diejenige von S. Giovanni, mit Correggios Fresken, das kümmerlichste Licht durch vier kleine Luken. In der Steccata geht dem Innern, das sonst so schön gedacht ist, sein bester Reiz durch diesen Mangel ganz verloren.

Um sich den Eindruck des Ganzen einigermaßen zu vervollständigen, denke man sich bei S. Sisto und S. Giovanni eine Backsteinfassade dieses Stiles hinzu, wie sie z. B. *S. Pietro in Modena* recht schön darbietet. Wie einst die gotischen, so reproduziert in dieser Epoche der Backstein die antiken Formen in einer oft eigentümlich reizenden Weise.

In *Modena* ist außer der eben erwähnten Backsteinfassade von S. Pietro nichts von höherer Bedeutung vorhanden: der zweite Klosterhof daselbst (ionische Halle) hat ein sonderbar niedriges Obergeschoß. Für Architekten: Pal. Coccapane (Strada Rua del muro), Backsteinbau mit reichen Gesimsen außen und im Hof, gemalten Friesen und Decken in den untern Hallen. — Pal. Rangoni (jetzt Bellintani, Hauptstraße) hat rechts noch ein sehr entstelltes Höfchen mit oben herumgehenden offenem Pfeilergang.

Von andern Renaissancebauten der Gegend können zwei Gebäude an der Via S. Antonio zu Piacenza und ein großer halbzerstörter Klosterhof links neben S. Quintino in Parma für Architekten einiges Interesse bieten. Die Madonna della Campagna in Piacenza (an einem Ende der Stadt) scheint eine frühe Nachahmung der Steccata zu sein. Das bischöfliche Seminar in Parma, beim Dom, ist eine gute, jetzt vermauerte Doppelhalle.

Bologna besitzt aus dieser Zeit keine bedeutende Kirche, aber einzelne sehr wertvolle Bruchstücke von solchen. Die ganze fröhliche Naivität der Frührenaissance lebt z. B. in der zierlichen Backsteinfassade der *Madonna di Galliera* (nahe bei S. Pietro), vom Jahre 1470. In den allerkleinsten Dimensionen repräsentiert diesen Stil das aufgehobene Kirchlein S. Spirito. — An der Kirche Corpus Domini (oder la Santa) ist von dem Bau des Jahres 1456 (?) ebenfalls nur die Fassade und vollständig nur die prächtigste Backsteintür erhalten. Sie zeigt gerade in ihrem Reichtum den tiefen Unterschied zwischen oberitalischer und toskanischer Dekoration. — Eine vollständige, aber nur ein-

schiffige Kirche (angeblich von 1447, doch eher erst nach 1500) ist S. Michele in Bosco; namentlich außen gut und gediegen; das Portal dem Peruzzi beigelegt; von den Anbauten mehrere einfach gut. — An S. Bartolommeo di Porta ravegnana ist auf zwei Seiten die reiche Pfeilerhalle des *Formigine* erhalten, vom Jahr 1530 und doch noch Frührenaissance, wie alles, was noch auf vorherrschende Einzelwirkung ausgeht. Das Innere, eine Säulenkirche mit Tonnengewölben, vielleicht aus derselben Zeit, aber modernisiert. — In *S. Giacomo maggiore* ist das ganze Langhaus ein sehr schöner Einbau vom Jahr 1497 in die ältere Kirche; einschiffig, mit je drei Bogenkapellen zwischen den vortretenden Wandpfeilern. — An der anstoßenden S. Cecilia gewährt die kleine Kuppel von außen einen zierlichen Anblick.

Wie langsam und gegenüber welchem Widerstand die Renaissance in Bologna eindrang, beweist z. B.: die Annunziata (vor Porta S. Mammolo), welche noch in den 1480er Jahren gotisch erbaut wurde. Der Weiterbau von S. Petronio hielt hier den gotischen Stil überhaupt lange am Leben.

Einzelne *Kapellen,* oft sehr hübsch mit eigenen polygonen Kuppeln und Eckpilastern nach florentinischer Art: In S. Martino maggiore, die erste links; — in der Misericordia (vor Porta Castiglione), die letzte rechts; überhaupt ist das Innere dieser gotischen Kirche im Jahr 1511 umgebaut; — in S. Stefano: ein hübsches Kapellchen links neben dem sog. Atrio di Pilato; — in S. Giacomo maggiore: die *Capella Bentivoglio* (Chorumgang), datiert 1486, durch ihre halbmoderne Bemalung entstellt; — in S. Giovanni in Monte: an jedem Ende des Querbaues eine.

Für *Paläste* der Frührenaissance (die wir hier, wie bemerkt, noch über die ersten Dezennien des 16. Jahrhunderts ausdehnen müssen) ist Bologna eine der wichtigsten Städte Italiens. Allerdings treten zwei beinahe durchgehende Beschränkungen ein, welche eine florentinische oder venezianische Entwicklung des Palastbaues hier unmöglich machen: der Backstein und die Verwendung des Erdgeschosses zur Straßenhalle. Letzterer Gebrauch, an sich sehr schön und für Sommer und Winter wohltätig, hat eben doch das Aufkommen jeder streng geschlossenen Komposition verhindert; es entstanden fast lauter Horizontalbauten, bei welchen das Verhältnis der Länge zur

Höhe gar nicht beachtet, keine Mitte bezeichnet und z. B. die Tür ganz willkürlich angebracht wird.

Innerhalb dieser Schranken aber äußert sich die Renaissance hier äußerst liebenswürdig, ja es gibt in ganz Italien wenige Räume, wo der Geist des 15. Jahrhunderts uns so ergreift, wie in einzelnen Hofräumen von Bologna. Das Detail ist meist gerade so reich, als der Backstein es gestattete; allerdings liegt zwischen hier und Rom wieder ein Gebirge mehr, und die antiken Formen werden schon mehr wie von Hörensagen reproduziert. — Die Backsteinsäulen des Erdgeschosses, meist mit einer Art einblätteriger korinthischer Kapitelle, tragen reichprofilierte Bogen; über einem Sims setzen dann die rundbogigen Fenster des Obergeschosses an, oft sehr prächtig, mit einer Art von Akroterien seitwärts und oben; in dem (bisweilen noch bemalten) Fries finden sich runde, auch rundschließende, auch viereckige Luken. Das Kranzgesimse mit seinen kleinen und dichtstehenden Konsolen tritt nur mäßig vor. — In den Höfen, wo sie wohlerhalten sind, entspricht den untern Säulen oben die doppelte Zahl von Säulchen (seltener Pilaster mit Zwischenbogen), welche eine Galerie um den größten Teil des Hofes bilden; oder auch Fenster, die den äußern ähnlich sind. Die Friese, Einfassungen u. dgl. meist um einen Grad reicher als außen.

Diese Bauweise dauerte bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts, und gerade aus dieser spätern Zeit gibt es Beispiele von besonderer Schönheit. Der Baumeister *Formigine* bemühte sich damals, den jetzt sandsteinernen Kapitellen eine möglichst reiche und abwechselnde, oft figurierte Bildung zu geben. In den Höfen bemerkt man oben statt der Säulen hier und da kleine Pilaster mit dazwischengesetzten Bogen. Außen wird auch wohl durch viereckige Fenster (statt halbrunder) der eindringenden Klassizität ein Zugeständnis gemacht. — Wir zählen einige bezeichnende Beispiele aus dem 15. und 16. Jahrhundert auf.

a *Pal. Fava*, N. 590, sehr schön; im Hof auch ein offener Verbindungsgang auf reichen Konsolen. — Ähnlich das Haus N. 1060. — Das phantastisch-schöne kleine Eckhaus

b N. 496 Via delle Grade. — Der *Pal. Bevilacqua*, eins der wenigen Gebäude dieser Zeit, welche unten keine Halle, sondern eine ganze und zwar steinerne Fassade haben, deren Quadern denn auch mit ganz besonderm Nachdruck behandelt, nämlich jeder einzeln verziert sind; auch alle

übrigen Details sehr reich, das Gesimse eines der wirksamsten. Der Hof, mit Ausnahme der Säulen ganz von Backstein, ist der schönste dieses Stiles. Man hat auf verschiedene Baumeister geraten; wenn aber der reiche Portikus an S. Giacomo (um 1483) urkundlich von *Gaspero Nadi* erbaut ist, so wird man ihm wenigstens auch den Hof von Pal. Bevilacqua zuschreiben dürfen, der in der Zierweise mit jenem Portikus fast völlig übereinstimmt. — Der Pal. del Podesta (1485, von Fioravanti) sieht dem Werk einer unreifen Begeisterung für Pal. Bevilacqua ähnlich; das zahme obere Stockwerk paßt nicht zu den facettierten und geblümten Quadern und den derben Halbsäulen der Pfeiler des Erdgeschosses. (Der rechts davon gelegene Portico de' Banchi rührt in seiner jetzigen Gestalt erst von *Vignola* her, der auf eine sehr geschickte Weise eine Menge kleiner Räume und Fensteröffnungen einer neuen großartigen Haupteinteilung zu subordinieren wußte.) —

Der Platz von S. Stefano ist fast mit lauter Gebäuden dieser Gattung umgeben; darunter N. 94, neben Pal. Isolani, noch halbgotisch (oben eine Art Bogenfries mit Köpfchen ausgefüllt); besonders artig N. 80.

Der zierliche Palast auf dem Platz der beiden schiefen Türme (eigentlich Pal. dell' arte degli Stracciaiuoli) mit dem Datum 1496, soll von niemand anders als von *Francesco Francia* entworfen sein. Wenn man in den mehr dekorativ als architektonisch gehandhabten Formen den „Goldschmied" wiedererkennen will, so haben wir nichts dagegen einzuwenden (1620 umgebaut). — Wiederum einfach und sehr tüchtig: Pal. Fibbia, N. 580. — Artige Höfe: N. 1063, N. 1079, N. 2501 (letzterer mit gemaltem Puttenfries). Außerdem ist der große Portikus der Putte di Baracano unweit Porta S. Stefano beachtenswert, als Fassade einer wohltätigen Anstalt aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts.

Dem reinern Klassizismus nähert sich dieser Stil z. B. in Pal. Bolognini N. 77 unweit S. Stefano (vom Jahr 1525), mit den Prachtkapitellen des Formigine und den Medaillonköpfen des Alf. Lombardi. Den bolognesischen Hofbau in klassischer Umbildung zeigt sehr schön Pal. Malvezzi-Campeggi, N. 2598, von *Formigine*. Für die Fassaden dagegen wußte dieser Meister, als der römisch-florentinische Einfluß nach Bologna drang, keinen rechten Rat; an dem genannten Gebäude behielt er für Friese, Pilaster und Füllungen wenig-

stens eine öde kalligraphische Spielerei bei, und an Pal. Fantuzzi gab er den gekuppelten Halbsäulen beider Stockwerke eine ganz widersinnige Rustikaoberfläche. Naiver verläuft sich die alte bolognesische Zierlust in den Barockstil an dem Pal. Bolognetti (jetzt Savini, N. 1310), vom Jahr 1551, mit einer allerliebsten untern und obern Halle und Treppe. Das beste Gebäude dieses Übergangsstiles aber möchte wohl *Pal. Buoncompagni* sein (N. 1719, hinter dem erzbischöflichen Palast), vom Jahre 1545; im Hof erlöschende mythologische Grisaillen des Girol. da Treviso. Von *Klosterhöfen* der Renaissance sind zu nennen: der von S. Martino maggiore; derjenige der Certosa, welcher jetzt den Haupthof des Camposanto ausmacht, mit besonders reichen und schönen Kapitellen usw.

Die völlige modern-klassische Umbildung tritt dann ein mit *Bart. Triachini* (Pal. Malvezzi-Medici, N. 2492, eines der besten Gebäude Bolognas), mit *Francesco Terribilia* (die alte Universität, jetzige Bibliothek, der durchaus mit Rustika bekleidete Klosterhof bei S. Giovanni in Monte usw.); sie neigt sich dem Barockstil entgegen mit *Pellegrino Tibaldi* und seinem Sohn *Domenico*, von welchen unten.

Ferrara besitzt zunächst einen der wichtigsten Renaissance*türme* Italiens, den Kampanile des *Domes*. (Anfang des 16. Jahrhunderts.) Mit Marmor, und zwar schichtenweise rot und weiß inkrustiert, mit derb vortretenden Eckpilastern und Säulenstellungen dazwischen wirkt dieser Bau ganz imposant, obschon man es den Säulen ansieht, daß der Baumeister beim Backstein aufgewachsen war. (Die Fensterbogen setzen unschön ohne Mittelplatte auf.) — Die Tribuna der Kirche ein guter Backsteinbau, innen mit reich skulptierten Wandpilastern.

Südlich gegenüber die aufgehobene, sehr verbaute Kirche S. Romano, von früher und schlichter Renaissance.

S. Francesco (1494, wahrscheinlich von einem gewissen *Pietro Benvenuti*) gehört noch zu der oben mit S. Sisto zu Piacenza begonnenen Reihe. Außen mager verteilte Pilaster mit hübschen Friesen (Putten, Medaillons haltend); innen Säulenkirche mit lauter Kuppelgewölben und den beiden Seitenschiffen entlang mit hübsch eingefaßten Kapellenreihen, durch deren Fenster wiederum das meiste Licht kommt. Auch die Ornamentierung in ähnlicher Weise an Friesen, Bogenfüllungen usw., sowie an den Pfeilern der Kreuzung aufgemalt, wie in jenen Kirchen. — Von dem-

selben Geschlecht: *S. Benedetto* (um 1500 von *Gianbatt.* und *Alberto Tristani*), die Fassade mit jenen von L. B. Alberti (S. 173, f) zuerst gebrauchten, von Pintelli (S. 183, a) nachgeahmten Seitenvoluten und mit Marmorpilastern; alles übrige schlichter Backstein; die Kapellenreihen auch außen rund, ebenso die Abschlüsse des Querbaues. Innen Tonnengewölbe (in der Mitte des Langhauses durch eine Flachkuppel unterbrochen; über der Kreuzung die Hauptkuppel; die Nebenschiffe mit lauter kleinen Kuppelgewölben. Die prächtige und doch weislich gemäßigte dekorative Bemalung ist an den untern Teilen überweißt oder nie vorhanden gewesen. — Eine der besten dieser Reihe, obschon ebenfalls durch das vorherrschende Unterlicht beeinträchtigt: die *Certosa* S. Cristoforo (1498—1553), einschiffig mit Kuppelgewölben, geradlinigen Kapellenreihen, Mittelkuppel und Querbau; die Gliederungen außen nobel von Backstein (mit Ausnahme der noch nicht inkrustierten Fassade), innen sämtlich von Marmor; über den Kapellenreihen eine hohe Attika wie in S. Sisto zu Piacenza (hier leer). — *S. Maria in Vado* (seit 1475 erbaut von *Biagio Rossetti* und *Bartol. Tristani*) ist in der Bildung des Äußern den bisher genannten analog, innen eine Säulenkirche mit Flachdecke, ohne Kapellenreihen und Unterlicht, deshalb von schöner Wirkung. (Die Hauptfassade erneuert, die Querbaufronte ursprünglich und der Fassade von S. Benedetto ähnlich. — Die Nebenschiffe haben Kreuzgewölbe.) — Endlich *S. Andrea*, mit noch gotischer Fassade von 1438; innen Pfeilerkirche mit flacher Decke über niedriger Obermauer; die Nebenschiffe mit Kreuzgewölben; Kapellenreihen mit Seitenlicht durch je zwei Fenster; dies alles etwa um 1500. — Von *S. Giorgio* ist wenig mehr als der schiefe Backsteinturm aus dieser Zeit erhalten (1485, von *Biagio Rossetti*). Als griechisches, gleicharmiges Kreuz mit Eckräumen wurde S. Spirito 1519 gegründet; nach mancherlei Schicksalen jetzt sehr verändert. — Noch zu Ende des 16. Jahrhunderts baute *Alberto Schiatti* das einfache und sehr artige Kirchlein la Madonnina in dieser Form (unweit Porta romana).

Von den *Kreuzgängen* blieb dem Verfasser zufällig derjenige der Certosa (jetziges Camposanto) unzugänglich; — drei durch offene Durchblicke zu einer sehr schönen Wirkung vereinigte finden sich neben S. Benedetto (davon einer auf Pfeilern, die andern auf Säulen); — ein ähn-

licher bei S. Giorgio vor Porta romana; — ein vermauerter bei S. Maria in Vado.

Von *Profanbauten* dieses Stiles ist in Ferrara nicht soviel Bedeutendes erhalten, als man erwarten möchte. Die schönsten Bauten der Herzoge vom Hause Este sind untergegangen; ihr Kastell ist als malerischer, imposanter Anblick ohnegleichen, kann aber nicht als Palast gelten. Von den sonstigen fürstlichen Gebäuden zeigt der jetzige *Pal. Communale* allerlei interessante Reste, aber nichts Zusammenhängendes mehr, mit Ausnahme des hinten angebauten herzoglichen Arsenals, welches außen ein schlichter Backsteinbau mit Pilastern, innen eine regelrechte Basilika (nur ohne Tribuna) ist. — Die angefangene Halle außen im Erdgeschoß des Palastes, gegen das Kastell hin, ist erst von Galeazzo Alessi (s. unten), der längere Zeit in Alfonsos II. Diensten stand. — Der *Palazzo Schifanoja*, vom Herzog Borso seit 1470 ausgebaut, ist architektonisch nicht bedeutend, ausgenommen das schöne Portal mit dem Wappen darüber. — Das Wichtigste ist immer der *Pal. de' Diamanti* (jetziges Ateneo, mit der städtischen Galerie), begonnen 1493 für Sigismondo von Este, mit der facettierten Bekleidung, den skulpierten Pilastern und den sehr schön gebildeten Fenstern versehen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, mit dem Kranzgesimse vollendet 1567 für Kardinal Luigi d'Este. Die schönen Verhältnisse des Ganzen leiden nur durch die Disharmonie zwischen den zarten Pilastern und der energisch sein sollenden Quaderbehandlung. — Der letzte estensische Zierbau gehört schon dem klassischen Stil an und verrät die Einwirkung des Palazzo del Te in Mantua: nämlich *la Palazzina* (1559), ein ehemals köstliches Gartenhaus, nur Erdgeschoß mit Fenstern, Portal und vier Pilastern, hinten mit (jetzt vermauerter) Loggia und einem links anstoßenden, jetzt meist unzugänglichen „teatro". Das Ganze im kläglichsten Verfall.

Die *Privatpaläste* des Adels sind hier, wie in den Städten kleiner Fürsten überhaupt, nie so wichtig als in den ehemaligen Hauptstädten der Republiken. Das argwöhnische Regiment, auch wohl der finanzielle Druck des Hauses Este im 15. und 16. Jahrhundert ließ keine große bauliche Machtäußerung aufkommen. Der einzige bedeutende Hof aus dem 15. Jahrhundert, der des *Pal. Scrofa* (Corso di Porta romana), ersetzt aber zehn Paläste, obwohl er nur zur Hälfte gebaut und in drohendem Verfall begriffen ist.

Er zeigt den bolognesischen Hofbau vortrefflich in das Schlanke und Leichte übertragen, welches die Hallen Ferraras, deren Säulen durchgängig von Marmor sind, überhaupt kennzeichnet. — Die fehlende Fassade mag man sich ergänzen durch die äußerst zierliche des *Pal. Roverella* (der dafür nur einen unbedeutenden Hof hat). Über dem heitern Eindruck dieses Gebäudes übersieht man es gerne, daß z. B. die Arabesken des obern und des untern Frieses derber und massiger gebildet sind als die der Pilaster, und daß die Fenster sich auf die damit eingefaßten Flächen nicht gut verteilen. Die Pforte marmorn; darüber ein großer Erker, woran dies bei der Post gelegene Gebäude leicht kenntlich ist. — Pal. de' Leoni, beim Pal. de' Diamanti, hat an seinen Eckpilastern die schönsten Arabesken Ferraras, außerdem ein stattliches Portal mit einem von Putten umgebenen Balkon; sonst sind Fassade und Hofhalle ganz einfach. — Pal. Bevilacqua und Pal. Zatti auf Piazza Ariostea, beide mit vorderer Straßenhalle, der erstere mit einem der bessern Höfe.

Weiter im 16. und 17. Jahrhundert begegnet man hier einigen kleinern Palästen, welche durch harmlose Zieraten in den Wandflächen selbst (Trophäen, Büsten, Mottos usw.) ein Echo der frühern Zierlust offenbaren; Pal. Bentivoglio; Pal. Costabili. Das beste Gebäude des etwas strengern Klassizismus, *Pal. Crispo* (um die Mitte des 16. Jahrhunderts von *Girolamo da Carpi* entworfen) läßt es bei bloßen Denksprüchen bewenden, die aber das ganze Gebäude bedecken. — Das einfache Haus des Ariost, Strada Mirasole, N. 1208.

In *Venedig* drang der neue Stil im Verhältnis zu den Umständen spät durch. Die paduanische Malerschule und die einheimischen Skulptoren hatten schon die naturalistische Darstellungsweise ansehnlich ausgebildet, während Baukunst und Dekoration noch an den gotischen Formen mehr oder weniger festhielten. Der Chorbau von *S. Zaccaria* wurde (1457) gotisch begonnen fast zu derselben Zeit, da Mantegna schon seine heilige Euphemia malen konnte. Die Einfassungen der Prachtaltäre, welche von der muranesischen Malerwerkstatt ausgingen, sind noch bis nach 1450 gotischen Stiles; Mastro *Bartolommeo* meißelt Statuen im Stil des 15. Jahrhunderts für seine noch gotischen Zierbauten. Seine Porta della Carta am Dogenpalast und die dazu gehörende Halle bis zur Riesentreppe hin

(um 1439) zeigen diesen Stil in seinem Verscheiden und doch noch in eigentümlich schöner Weise behandelt; das spätgotische, starkgebauschte Blattwerk bildet schon Friese, die im Geist des neuen Jahrhunderts gedacht sind. Sogar das Dogengrab Franc. Foscari († 1457) im Chor der Frari (rechts) ist noch gotisch, ein Werk der Bildhauerfamilie Bregno. An den Chorstühlen mehrerer Kirchen hält sich das Gotische bis um 1470. (S. unten.) Auch das ganze Portal von S. Giovanni e Paolo gehört dieser späten, vegetabilisch prächtigen Gotik an.

Als aber die Renaissance hereinbrach, fand sie in dem reichen Venedig eine Stätte ganz eigentümlicher Art. Die edlern Steingattungen, deren ihre Dekoration bedarf, um völlig zu gedeihen, wurden ihr hier bereitwillig zugestanden; von Backstein und Stukko ist keine Rede mehr, wenigstens an dekorativen Teilen nicht. Der neue Stil kam gerade in die Zeit der größten Macht des Staates und eines großen Reichtums der Vornehmen hinein. Ihm schien eine Hauptrolle zugedacht, wenn es sich darum handelte, der Inselstadt einen dauernden Ausdruck festlicher Freude und Herrlichkeit zu verleihen. Es fehlte an nichts als an Platz und — an wahrhaft großen Baumeistern[1].

Auf eingerammten Pfählen wird nie von selbst eine freie und großartige Architektur sich entwickeln. Die einzigen bisherigen Gebäude, welche großartig gedacht heißen können, die Kirchen S. Giovanni e Paolo und S. Maria de' Frari, waren Niccolò Pisanos Gedanken; dem Dogenpalast, so groß auch sein älterer (vorderer) Teil ist, wird man es immer ansehen, daß sein Erbauer unter den Eindrücken einer kleinräumigen Pracht aufgewachsen war[2]. Und diese Beschränkung ging nun auch der venezianischen Renaissance nach, und alle folgenden Baustile, die in den Lagunen geherrscht haben, sind mehr oder weniger derselben unter-

[1] Die meisten wichtigern Bauten werden der Künstlerfamilie der *Lombardi* beigelegt, von welchen man einen ältern *Martino* Lombardo, einen *Pietro* L. mit zwei Söhnen *Antonio* und *Tullio*, einen *Sante* L. und einen späten *Tommaso* L. namhaft macht, anderer dieses Namens nicht zu gedenken. Allem nach zu urteilen, waren sie wirklich Lombarden und verleugnen auch in ihren Skulpturen diese Herkunft nicht. — *Girolamo* Lombardi aus Ferrara steht, wie der gleichnamige *Alfonso* (von welchem bei Anlaß der Skulptur ein Mehreres), in keinem Zusammenhang mit ihnen.

[2] Man vergleiche damit z. B. das Stadthaus von Piacenza.

legen. Wir werden weiter unten finden, daß auch ein Jacopo Sansovino sich beugte. Der einzige Andrea Palladio leistete erfolgreichen Widerstand.

Von jenen großartigen baulichen Dispositionen, wie wir sie in Brunellescos Basiliken finden, von dem mächtigen Ernst florentinischer und sienesischer Palastfassaden, von der toskanischen und römischen Wohlräumigkeit des Hallenbaues gibt kein Gebäude Venedigs im Stil der Frührenaissance einen Begriff. Man war weder des Platzes genugsam Herr noch des festen Bodens sicher. Um so ergiebiger ist das damalige Venedig an einzelnen überaus netten dekorativen Effekten zu Nutz und Frommen des jetzigen Platz sparenden Privatbaues. Die Komposition im höhern Sinn, nämlich nach Verhältnissen, ist an Kirchen und Palästen meist null, aber das Arrangement geschickt und die Phantasie reich und durch kein Bedenken gehemmt. Das Äußere wird an Kirchen und Palästen mit zwei, drei Ordnungen von Pilastern bekleidet, ohne daß man sich auch nur die Mühe nähme, die obern Ordnungen durch größere Leichtigkeit zu charakterisieren, oder einen Gegensatz in den Flächen auszudrücken (S. Maria de' miracoli, Seitenfronte der Scuola di S. Marco usw.). An den Hauptfassaden sind die Pilaster wohl mit Arabesken oder mit Nischen ausgefüllt, kanneliert, in der Mitte durch Scheiben von rotem oder grünem Marmor unterbrochen u. dgl.; überall sonst haben sie ihr eigenes vertieftes Rahmenprofil, welches ihnen die Bedeutung einer Stütze, eines Repräsentanten der Säule benimmt und sie selber zum bloßen Rand eines Rahmens um das betreffende Mauerfeld macht. Von einem notwendigen Gradverhältnis zwischen der Pilaster- und der Friesdekoration trifft man kaum eine Ahnung. Für den obern Abschluß der Kirchenfassaden erlaubte man sich fortwährend die fröhliche runde Form in verschiedenen Brechungen; seit dem Bau von S. Marco war die venezianische Baukunst daran gewöhnt und hatte auch in der gotischen Zeit damit barock genug zu schalten gewußt. — Auch an den Palastfassaden behielt man die bisherige Anordnung (S. 148) bei, nur im neuen Gewande. Die schöne Wirkung der offenen Loggien in der Mitte der Hauptstockwerke ist nicht das Verdienst des neuen Stiles, sondern das einer alten Sitte. Die zwischen den Fenstern, Türen, Gesimsen und Pilastern übrigbleibenden Flächen wurden mit bunten Steinscheiben in symmetrischer Zusammen-

stellung, an den Kirchen auch wohl mit Nischen, Skulpturen usw. ausgeschmückt.

Im Innern sind die Paläste größern Teils verbaut; was von Treppen und Sälen einigen Eindruck macht, ist durchgängig spätern Ursprunges. Das Erdgeschoß ist weder entschieden als bloßer Sockelbau, noch als mächtiges Grundstockwerk behandelt, und diese Halbheit raubt natürlich der untern Halle jede höhere architektonische Bedeutung, wenn sie auch — in Verfall und Verkommenheit — oft ein ganz malerisches Interieur gewährt. Höfe sind entweder nicht vorhanden oder ohne Belang[1].

Das Innere der Kirchen ist je nach der Aufgabe sehr verschieden.

Die älteste des betreffenden Stiles ist wohl unleugbar *S. Zaccaria,* begonnen 1457 (von einigen dem *Martino Lombardo* zugeschrieben). Der Chorbau ist noch zum Teil gotisch, Umgang und Kapellenkranz von gleicher Höhe damit. Die gewölbten drei Schiffe ruhen auf Säulen über hohen geschmückten Piedestalen, das Chor nach Art einiger romanischer Kirchen auf Säulengruppen. Im Detail wagt hier die Frührenaissance höchst unsichere und barocke Formen. (Wulste der Säulen, mittlere Simse des Kapellenkranzes usw.) Die Fassade ist mit Ausnahme des Erdgeschosses wohl um mehrere Jahrzehnte neuer; in ihren vielen Stockwerken und runden Abschlüssen zeigt sie zuerst jene nur in Venedig so ausgebildete[2] Schreinerphantasie, welche die Bauformen aus reinem Vergnügen an ihrer Wirkung vervielfacht, ohne sie zum Ausdruck von Verhältnissen zu benutzen. Diese Wirkung aber, erhöht durch das Material und ein großes dekoratives Geschick, ist für den flüchtigen Blick eine sehr angenehme.

Nahe mit diesem Bau verwandt, nur einfacher, ist *S. Michele* (1466), welches Martinos Sohn, *Moro Lombardo,* angehört. Flachgedeckte Säulenkirche, schon vorn durch einen fast gleichzeitigen Lettner unterbrochen; hinten drei Tribünen

[1] Bei diesem Anlaß ist vorläufig auf Pal. Pisani an Campo S. Stefano hinzuweisen, welcher zwar von Renaissance nicht mehr als die Zwischenhalle seiner beiden Höfe besitzt, als vollständigster Privatbau der Barockzeit aber von Interesse ist. Die großen Schifflaternen in den untern Hallen dieser und anderer Paläste sind Ehrenzeichen des Seekommandos der Inhaber.

[2] Vielleicht durch kleinliche Römerbauten, wie Porta de' Borsari in Verona, geweckte.

ohne Umgang. An der Fassade ist außer den runden Abschlüssen die unbeholfene Rustikabekleidung bemerkenswert, eine florentinische Anleihe.

Es folgt das kleine Juwel unter den venezianischen Kirchen: *S. Maria de' miracoli,* 1480 unter Mitwirkung des *Pietro Lombardo* erbaut. Es dauert eine Weile, bis das von einem „allerliebst" zu nennenden Eindruck beherrschte Auge sich gesteht, daß der bauliche Gehalt des Gebäudes fast null ist. Der große runde Abschluß, mit buntem Scheibenwerk ausgefüllt, erdrückt die beiden delikaten Pilasterordnungen; der mittlere Bogen der obern wird auf barbarische Weise breitgezogen, um der Tür unten zu entsprechen. Auch am Chor tragen runde Abschlüsse das Quadrat, auf welchem sich die kleine Kuppel erhebt. Innen hat das Schiff ein Tonnengewölbe; die bemalte Kassettierung ist sehr verschwärzt und geht ihrem Untergang entgegen. Der Chorbau, auf zierlicher Treppe mit Balustraden bedeutend erhöht (um darunter die Sakristei anzubringen), ist in betreff seiner innern Gestalt ein florentinischer Gedanke auf venezianischem Boden. Die Pilasterbekleidung des Innern und Äußern ist fast ohne alle Abstufung als bloße Dekoration mitgegeben; von dem Wert ihrer Ornamente wird unten die Rede sein.

S. Giovanni Crisostomo, 1483 von *Tullio Lombardo* erbaut, b wiederholt die Anlage kleiner frühvenezianischer Kirchen (S. 91, b) in einem neuen und höhern Sinne; das griechische Kreuz mit seiner Flachkuppel wird durch glückliche Abstufung in Haupträume und Eckräume, durch Schlankheit der Pfeiler zu einem perspektivisch reizenden Innenbau. Außen zwar runde Mauerschlüsse und andere Spielereien, aber einfaches und gutes Detail, wie auch im Innern. — Eine in den meisten Beziehungen entsprechende c Nachbildung, S. Felice, ist etwa 50 Jahre jünger. — Auch S. Giovanni Elemosinario ist (1527, von *Scarpagnino*) d nach diesem Vorbild gebaut. — S. Maria Mater Domini e (von Sansovino vollendet) nähert sich durch Verlängerung des vordern Kreuzarmes wieder mehr der Langkirche und hat minder leichte Stützen. — S. Maria Formosa mit ihren f tiefen, durch Zwischenfenster verbundenen Kapellen, durch welche das meiste Licht kommt, ist ein unglückliches Gebäude. — Eine moderne Nachahmung des Systems von S. Giovanni Grisostomo, vom Jahr 1806, bietet S. Maurizio.

Auch die demolierte Kirche S. Geminiano (von Sansovino) hatte dieselbe Anlage.

Um 1500 wurde die Kirche *S. Fantino* begonnen; der Urheber ist unbekannt. Als sehr glücklich gedachter Binnenraum bildet sie die Vorstufe zu S. Salvatore (s. d.); nur daß statt der Kuppelgewölbe noch Kreuzgewölbe angewandt sind. Das Chor wurde 1564 von Sansovino hinzugebaut. — Neben all diesen dem Zentralbau sich nähernden Anlagen entstand noch 1509 eine einfache weitbogige Basilika: S. Pietro e Paolo in Murano.

Schließlich sind ein paar niedliche kleine Bauten des *Guglielmo Bergamasco* hier mit zu erwähnen: die Capella Cornaro (rechts) an SS. Apostoli, mit vier reichen Ecksäulen und einer Kuppel, — und das sechseckige Kapellchen bei S. Michele (1530), mit einfachen Ecksäulen außen, doppelten innen und einer Kuppel; ein geistlicher Pavillon. Die *Kreuzgänge* dieses Stiles, soweit sie noch zugänglich sind, bedeuten künstlerisch nicht viel. (Bei den Frari, S. Giovanni e Paolo, Carmine usw.[1])

Auf dem venezianischen *Turmbau* lag damals wie in allen Zeiten die Verpflichtung einer Mauerdicke ohne Unterbrechung. Man wußte aus Erfahrung, daß der Turm trotz aller Fundamentierung sich irgendwie senken würde, und wagte deshalb nur ganz oben eine freie durchsichtige Pfeilerstellung; alles übrige wurde nur festes Mauerwerk, mit kleinen Notfenstern. Es ist merkwürdig, daß die Renaissance nicht dennoch eine äußere Dekoration versucht, daß sie sich fast durchaus mit Wandstreifen und etwa einem Zwischengesims begnügt hat. Der einzige etwas reichere Turm ist der isoliert stehende bei S. Pietro in Castello (1474). Ein anderer ganz origineller steht bei S. Maria dell' Orto. Später (1510) gab Bartolommeo Buono dem Campanile von S. Marco sein hübsches Obergeschoß samt Spitze. — Wenn die Torre dell' Orologio (1496 von *Pietro Lombardo*) wirklich erst nach mehreren Jahrzehnten ihre Seitenflügel erhalten hat, so war sie bis dahin der einzige Turm mit vollständiger Pilasterbekleidung in mehreren Stockwerken. Von den übrigen Türmen des 16. Jahrhun-

[1] Außerdem enthält Treviso, wie man sagt, treffliche Bauten der Lombardi: den Dom, die Madonna grande und S. Polo. Auch ihre Skulpturen in dieser und andern Kirchen derselben Stadt werden gerühmt.

derts ist der bei S. Giorgio de' Greci einer der elegantesten. (Wohl mit der Kirche von *Jac. Sansovino.*)

Zwischen den Kirchen und Palästen stehen die *Scuole,* d. h. Bruderschaftshäuser, in der Mitte. In Venedig vorzüglich waren die geistlichen Zünfte oder Konfraternitäten durch Schenkungen und Vermächtnisse zu einem großen Reichtum gelangt, welcher damals wie aller korporative Besitz noch nicht beim ersten besten Gelüste oder Bedürfnis des Staates für gute Beute erklärt werden konnte; vielmehr durfte und mußte er sich am hellen Tage zeigen. Vor allem durch Schönheit des Lokales.

Die *Scuola di S. Marco,* bei S. Giovanni e Paolo, erbaut 1485, hat eine der prächtigsten Fassaden des ganzen Stiles. (Man nimmt an, *Martino Lombardo* habe den baulichen Entwurf, *Pietro Lombardo* das Dekorative geliefert; die Bildwerke teils von Mastro Bartolommeo, teils von Tullio Lombardo.) Vom Innern hat nur noch die untere Halle ihre alte Gestalt; schlanke Säulen auf hohen, gutverzierten Piedestalen tragen eine Holzdecke; vorzüglich gebildete hölzerne Konsolen vermitteln beides. Das Gebäude ist jetzt als Eingangshalle mit dem zum Spital eingerichteten Dominikanerkloster verbunden. — Die Fassade ist eins der wichtigsten geschichtlichen Denkmale des alten venezianischen Lebens, dessen ganze elegante Fröhlichkeit sich darin ausgesprochen hat. Wenn es sich aber um den Kunstgehalt handelt, so rechne man etwas nach, wie z. B. Bogen jeden Grades unter sich und mit Giebeln abwechseln, wie sinnlos die Fenstersäulen mit handbreiten und dabei über und über verzierten Pilastern begleitet sind, wie wenig die Stockwerke sich unterscheiden, wie der Fries und das Ornamentband zwischen den Kapitellen miteinander konkurrieren usw. Wir sagen dies nicht, um dem Beschauer den Genuß zu verderben, sondern um den großen toskanischen Baumeistern neben den venezianischen Dekoratoren ihren Vorrang nicht zu schmälern. Die letztern haben übrigens hier in der wunderbaren Fröhlichkeit der obern Abschlüsse und deren durchbrochen gearbeiteten Zieraten etwas in seiner Art Einziges hingestellt.

Ein graziöser Rest eines Bruderschaftsgebäudes, um einige Jahre älter (1481) und ebenfalls vom Stil der Lombardi, ist der kleine *Vorhof* von *S. Giovanni Evangelista;* zwei Wände mit Pilastern; hinten die Mauer mit der Tür nach dem inneren Hof — diese einfachen Elemente sind mit liebe-

vollster Pracht behandelt. (Hinten im Hof das schon etwas mehr dem klassischen Stil genäherte Frontstück einer Kirche, vom Jahr 1512.)

Aber dies alles wurde überboten durch die *Scuola di S. Rocco,* begonnen 1517 nach einem Entwurf des *Pietro Lombardo* (?), ausgeführt durch eine Reihe von Architekten bis auf Sansovino herab. Hier handelt es sich nicht mehr allein um dekorierte Pilaster; blumengeschmückte Säulen treten samt ihren Gebälken in zwei Stockwerken vor; pomphafte Fenster, ein reichfigurierter Oberfries, eine Inkrustation mit farbigen Steinen vollenden den Eindruck märchenhafter Pracht; auch die übrigen Seiten des ganz frei stehenden Gebäudes sind reich ausgestattet; im Innern ist die ganze untere Halle, das reichere Abbild derjenigen in der Scuola di S. Marco, sowie die Treppe noch aus dieser Zeit. (Die nahe Kirche S. Rocco erhielt ihre Fassade später nach dem Vorbilde derjenigen der Scuola.) Einem Eindruck von diesem Range gegenüber ist es vielleicht vergebliche Mühe, auf den Mangel aller wahren Verhältnisse aufmerksam zu machen. Das Formenspiel, mit welchem der Blick abgefertigt wird, ist ein zu angenehmes. Einfacher und kleiner: die Scuola bei S. Spirito; — von Jac. Sansovino (s. unten), Scuola di S. Giorgio de' Schiavoni; von dessen Schüler Aless. Vittoria: Scuola di S. Girolamo. — Noch die späte Barockzeit sucht sich in Gebäuden dieser Art der Pracht jener erstgenannten auch äußerlich zu nähern: Scuola di S. Teodoro; — Scuola del Carmine usw.

Vor den Palästen mögen einige andere Profanbauten erwähnt werden, welche ebenfalls für die Baugesinnung des damaligen Venedigs bezeichnend sind.

Wie die Frührenaissance überhaupt auch in ihren Kriegsbauten einen heitern Eindruck erstrebt, so ist dies auch hier bei der Pforte des *Arsenals* (1460) der Fall. Merkwürdig sind an diesem Ziergebäude die noch fast byzantinisch gebildeten Blätter an den Kapitellen. — Gegen Ende des 15. Jahrhunderts erbaute *Bartolommeo Buono* aus Bergamo die *„alten Procurazien"* am Markusplatz als Amtswohnung für die Prokuratoren von S. Marco und als großen Inbegriff einer Menge von Bureaux. Die innere Einrichtung ist jetzt nirgends mehr zu erkennen, immer aber wird dieses Gebäude verglichen mit dem Ernst der in ähnlichem Zweck etwa 80 Jahre später erbauten Uffizien zu Florenz den großen Unterschied der Zeiten bezeichnen:

ohne eigentliche Pracht, z. B. ohne plastischen Schmuck, als bloßer Horizontalbau mit Hallen verschiedenen Ranges, gibt es doch in hohem Grade den Eindruck eines glänzenden, fröhlichen Daseins. — Ein anderer, etwas späterer Bergamaske, *Guglielmo*, errichtete für eine Korporation 1525 am Rialto den *Palazzo de' Camerlinghi*, jetzigen Appellhof, in dem prächtigen Stil der Privatpaläste, aber etwas gedankenlos. — Der gegenüberliegende *Fondaco de' Tedeschi*, jetzige Dogana, von *Fra Giocondo da Verona* 1506 erbaut, ist zwar ohne diese plastische Pracht, als einfache große Warenhalle und Faktorei mit vielstöckigem Pfeilerhof erbaut, allein Tizian und seine Schüler bemalten die sämtlichen Außenmauern, so daß dieser Fondaco, wohl erhalten, eins der ersten Gebäude Italiens sein würde. Leider ist dieser malerische Schmuck bis auf wenige Spuren (an der Kanalseite) verloren. — Als städtische Bureaux und Warenhalle sind auch die einfachen *Fabbriche Vecchie* (ebenfalls beim Rialto) 1520 von *Scarpagnino* erbaut[1], welchen in der Folge 1555 *Jac. Sansovino* die etwas reichern, mit Pilasterordnungen bekleideten *Fabbriche nuove* beifügte. Auch diese Gebäude machen trotz der absichtlichen Schlichtheit immer einen stattlichen, venezianischen Eindruck.

Auf ihrem Höhepunkt angelangt (seit 1500) erhielt die venezianische Renaissance die Aufgabe, den großen *Hof des Dogenpalastes* mit der erdenklichsten Pracht auszuschmücken; es geschah durch *Antonio Bregno* und *Antonio Scarpagnino*. An zwei Seiten kam nur das Erdgeschoß und das zunächst folgende Hallenstockwerk zustande; die dritte wurde nebst der entsprechenden Rückseite gegen den Kanal ganz vollendet.

Wahrscheinlich mußten eine Menge von Wünschen und Meinungen berücksichtigt werden; wahrscheinlich wurde selbst der Plan mehrmals geändert. Näher verantwortlich sind die Architekten wohl nur für die beiden untern Geschosse — eine rundbogige Halle auf Pfeilern und darüber eine spitzbogige auf Pfeilern mit vorgesetzten Säulen — und auch hier waren sie gebunden durch die Verhältnisse, welche Calendario dem Außenbau gegeben hatte. Man darf nicht mit allzu frischen Erinnerungen von einem Pal. di Venezia in Rom, einem Pal. Riccardi in Florenz, vollends

[1] Mit Übergehung eines, wie Vasari versichert, ungleich schönern Planes von Fra Giocondo.

nicht von den Bauten Bramantes hereintreten. Die sämtlichen obern Stockwerke des Hinterbaues sind dann bloße Dekorationen eines unter schwankenden Entschlüssen allmählich zustande gekommenen Innern. Die unabsichtliche Unsymmetrie, welche auf diese Weise in die Fassade kam, ist beinahe ein Glück zu nennen, da die Architekten wohl ohnehin für eine wahre Komposition im großen nicht ausgereicht hätten. Es kommt dabei freilich zu krausen Extremen: Fenster desselben Stockwerkes von verschiedener Höhe, doppelte Friese u. a. m., was man über dem ungeheuern Reichtum der Dekoration vergessen muß. Die Kanalseite ist einfacher und am Sockel facettiert. — Die artige kleine Fassade links von der Riesentreppe hat *Guglielmo Bergamasco* 1520 hineingebaut; sie möchte leicht das beste am ganzen Hofe sein.

Von den Privatpalästen ist *Pal. Vendramin-Calergi* datiert mit der Jahreszahl 1481 und dem Namen des *Pietro Lombardo*. Die Säulenordnungen, welche vor die Fassade gesetzt sind, die großen halbrunden Fenster, das bedeutend vorragende Gesimse und der beträchtliche Maßstab geben diesem Gebäude außer der ungemeinen Pracht auch einen gewissen Ernst, ohne daß in den Verhältnissen irgendeine höhere Aufgabe gelöst wäre. Die Adler im obern Fries entsprechen auf nicht eben glückliche Weise den Säulen. Die Pilaster des Erdgeschosses, welche der kannelierten mittlern und der glatten obern Säulenordnung entsprechen, sind für ihre Funktion viel zu zart gebildet.

Alle andern Paläste dieses Stiles werden als „in der Art der Lombardi", „aus der Zeit der Lombardi" bezeichnet, aber ohne nähere Beziehung. Am Canal grande, vom Markusplatz aus beginnend, ist die Reihenfolge diese: (Links) der kleine Pal. Dario, fröhlich unsymmetrisch, mit bunten Rundplatten in verschiedener Anordnung verziert. — (Links) Pal. *Manzoni-Angarani*, besonders reich und schön, mit einem Girlandenfries über dem Erdgeschoß. — (Rechts) Pal. Contarini delle Figure, 1504, von kleinlich spielender Komposition, mit einem unglücklichen Giebel, über der mittlern Loggia; an den Mauerflächen aufgehängte Schilde und Trophäen. — (Rechts) Pal. *Corner-Spinelli*, vielleicht das einzige dieser Gebäude, welches ein höher gereiftes Gefühl für Komposition verrät; ein hohes Erdgeschoß mit Rustika; darüber in zwei Stockwerken die Fenster ähnlich denen an Pal. Vendramin, aber schön verteilt. — (Links)

Pal. Grimani a S. Polo, klein, zierlich, aber wieder etwas gedankenlos. — Jenseits des Rialto ist nur der genannte Pal. Vendramin von Bedeutung.

In andern Stadtteilen finden sich noch eine Anzahl mehr oder weniger reicher Fassaden. Eine gute an Pal. Trevisan hinter dem Dogenpalast; — eine artig spielende am Pal. Malipiero, auf Compo S. Maria Formosa, von *Sante Lombardo* zu Anfang des 16. Jahrhunderts erbaut.

In *Padua* ist gerade die frühere Renaissance baulich nicht so vertreten, wie man es nach der weitgreifenden dekorativen Wirksamkeit der dortigen Künstler erwarten sollte. Das schönste Gebäude dieser Gattung, die *Loggia del Consiglio* auf dem Signorenplatz, ist von dem schon oben genannten Ferraresen *Biagio Rossetti* erbaut. Die freie untere Säulenhalle, wozu das obere Stockwerk mit seinen Fenstern so glücklich eingeteilt ist, der edle Marmor, die Gediegenheit der wenigen Zieraten, die Lage über der Treppe, der Kontrast mit dem venezianischen Engbau — dies alles gibt zusammen einen köstlichen Eindruck.

An den Privatgebäuden macht sich das damalige Schicksal Paduas als venezianischer Landstadt (seit 1405) empfindlich geltend. Hundert Jahre später unterworfen, könnte es eine Physiognomie haben wie Bologna. Statt dessen sind seine Portiken dürftig, seine Palazzi sehr mäßig. Ein heiteres kleines Gebäude ist die sog. Casa di Tito Livio (Pal. Cicogna), unweit vom Dom, an deren Fassade allerlei kleine farbige Marmorplatten symmetrisch um die Fenster herum verteilt sind; ein großes, sehr elegantes Mittelfenster beherrscht das Ganze. (Wahrscheinlich war die Fassade einst bemalt.) — Mit *Falconetto* tritt dann der Stil des 16. Jahrhunderts in sein Recht.

In *Vicenza* übersieht man zu leicht neben den Bauten Palladios die schönen Werke der frühern Renaissance, die doch als allgemeine Zeugnisse eines schon früher vorhandenen Bausinnes es erst recht erklären, wie ein solcher Meister aufkommen und eine so glänzende Laufbahn in der eigenen Heimat finden konnte.

Im Hof des Vescovato (beim Dom) ist eine zierliche kleine Halle vom Jahr 1494 erhalten; unten Rundbogen, oben eine Fensterreihe mit Pilastern und geradem Gebälk. — Unweit von der Basilika Palladios findet sich das steinerne *Häuschen* N. 1828, noch halbgotisch, obwohl vom Jahr 1481, kenntlich an dem Motto: Il n'est rose sans espine;

eines der allerniedlichsten Gebäude dieser Art, mit kleeblattförmig vortretenden Balkons, deren Konsolen aus Laubwerk, Greifen, Füllhörnern bestehen; die obern Fenster mit Kandelabern eingefaßt, ihre Zwischenräume mit gemeißelten Arabesken verziert. Ein gleichzeitiger Nebenbau von Mauerwerk war mit farbigen Arabesken bemalt. — Ein größerer Palast, dessen freie untere Halle durch Aufhöhung des Bodens halb vergraben worden ist, steht beim Ponte de' Giangioli. — Das Haus N. 1944, mit dem Motto: Omnia praetereunt, redeunt, nihil interit, ist unten mit einer sonderbaren, gitterartigen Verzierung überzogen, sonst von guten Verhältnissen. — Schon aus der klassischen Zeit stammt dann das Häuschen N. 1276, ein ganz merkwürdiger Versuch, selbst in den allerkleinsten Dimensionen monumental bedeutend sein zu wollen. Mit der Fassade gelang es; mit dem Höfchen doch nicht mehr.

Von da bis auf Palladio ist eine zwar nicht reichliche, aber doch nie zu lang unterbrochene Reihe von mehr oder weniger stattlichen Privatgebäuden vorhanden, welche die Vorstufen seiner Werke bilden.

Verona war die Vaterstadt eines der berühmtesten Architekten der Frührenaissance, des *Fra Giocondo* (geb. um 1435, starb nach 1514). Seine Tätigkeit gehörte meist dem Auslande an, doch hat er in der Heimat wenigstens ein wichtiges Gebäude, den *Palazzo del Consiglio* (am Signorenplatz) hinterlassen. Bei großer Eleganz ist dasselbe doch in der Anordnung weniger gelungen als die ähnliche Loggia del Consiglio zu Padua; vierteilig, so daß ein Pfeiler auf die Mitte trifft; die Flachrundgiebel der obern Fensterreihe an das Gesimse stoßend; die Skulpturnischen in der Mitte nicht gut angebracht. Vorzüglich fein und gediegen ist das bauliche Detail (Gesimse, Archivolten usw.), weniger das bloß dekorative. Die Spuren der gemalten Arabesken an sämtlichen Mauerflächen sind soweit erhalten, daß man sich das Untergegangene hinzudenken kann. — Sonst gilt z. B. noch das schöne Portal von S. Maria della Scala als Werk Fra Giocondos; anderes ist weder bedeutend, noch sicher von ihm.

Von den Privatpalästen der Frührenaissance ist kein einziger baulich wichtig; der Ersatz hierfür lag in der speziell veronesischen Sitte, die Fassaden von oben bis unten zu bemalen, wovon bei späterem Anlaß.

Von den *Kirchen* ist S. Nazario e Celso gotisch angefangen und gegen 1500 ausgebaut; S. Maria in Organo vom Jahre a
1481 (die Fassade 1592); erstere dreischiffig mit Pfeilern, letztere eine Säulenkirche mit Tonnengewölbe, einigermaßen an S. Sisto in Piacenza erinnernd, nur daß der Fries über den Bogen mit vollfarbigen Geschichten bemalt ist. (Viereckige Kuppel.) Beide Kirchen sind mehr durch ihre dekorativen Zutaten bedeutend.

Brescia besitzt vor allem einen höchst ansehnlichen b
Palazzo communale, der 1508 von einem einheimischen Künstler, *Formentone*, erbaut oder doch begonnen wurde. Das Erdgeschoß, nach lombardischem Brauch mehr als zur Hälfte eine offene Halle bildend, hat innen Säulen, außen Pfeiler mit sonderbar hineingestellten Wandsäulen (an den Seitenfronten nur glatte Pilaster); in den Bogenfüllungen tiefe Medaillons mit Büsten römischer Kaiser usw.; der Fries trägt bereits tüchtige Löwenköpfe. Das Obergeschoß tritt, wie am Pal. del Podestà zu Bologna, beträchtlich zurück; die Balustrade, welche einigermaßen vermitteln sollte, ist nur vorn ausgeführt. Die Wanddekoration — dünne Pilaster mit derben Arabesken, Schilde mit schwarzen Halbkugeln, Einrahmungen von grauem Marmor — hat einen spielend dekorativen Charakter. Zu diesem Ganzen komponierte später Jacopo Sansovino den reichen vegetabilischen Fries mit Putten und das Kranzgesimse, Palladio aber die schönen Fenster, deren Obersims mit Konsolen seinen Stil leicht verrät. (Die Attika modern, der kleine Anbau rechts wohl ebenfalls von Formentone.)

Von einfacherer, älterer Renaissance sind die links gelegenen Prigioni, in der Mitte durch eine hübsche Durch- c
gangshalle unterbrochen. — Privatpaläste sind wenige oder keine aus dieser Zeit vorhanden; Pal. Longo, an sich d
nicht eben bedeutend, gehört schon dem Stil des 16. Jahrhunderts an.

Endlich eine der wunderlichsten Kirchen der Frührenaissance: *S. Maria de' miracoli.* Die Fassade, im Stil der Lom- e
bardi, hat ganz die engräumige venezianische Pracht, welche deren Bauten bezeichnet; das heiterste Detail — unterhöhlt gearbeitete Arabesken, runde Freibogen als obere Mauerabschlüsse usw. — kann den Mangel an Komposition nicht ersetzen. Innen ein griechisches Kreuz mit vier Eckräumen; sonderbarerweise haben hier diese letz-

tern und der mittlere Kreuzraum Tonnengewölbe, während vier Kuppeln (zwei höhere und zwei niedrigere) auf die vier Kreuzarme verteilt sind; das Chor ein hinterer Anbau mit Tonnengewölbe. Kandelaberartige Säulen zwischen den Hauptpfeilern isolieren die einzelnen Räume; die Durchblicke gewähren mit dem eigentümlichen Lichteinfall ganz angenehme Architekturbilder, wozu der Reichtum des einzelnen — hier eher im Stil eines Scarpagnino — ebenfalls beiträgt. Unter den Versuchen im Gebiet des Vielkuppelsystems ist dies Gebäude einer der gewagtesten. (Die obern Teile des ganzen Innern sind durch Rokokostukkaturen nicht gerade entstellt, doch ihres wahren Charakters beraubt.) — An S. Maria delle grazie verdient der artige kleine Hof mit dem Brünnchen wenigstens einen Blick.

In *Bergamo* ist die an S. Maria maggiore angebaute *Kapelle Colleoni* innen stark erneuert, außen eine bunte, reiche und in ihrer Art graziöse Komposition, aus schwarzem, weißem und rotem Marmor, mit einer Menge von Skulpturen und den feinsten Prachtarabesken. Der Oberbau hat etwas Spielendes.

Es mag nicht sehr methodisch scheinen, wenn wir bei einem so vorzugsweise dekorativen Baustil die Werke der *Dekoration im engern Sinne* besonders aufzählen, zumal da manche derselben von den nämlichen Künstlern herrühren, welche die Schicksale der Baukunst im großen bestimmten. Vielleicht aber wird man uns einstweilen der Übersicht zu Gefallen beipflichten.

Die Anfänger der Dekoration dieses Stiles sind nur zum Teil Architekten; außer Brunellesco hat auch der Bildhauer Donatello und wahrscheinlich auch der paduanische Maler Squarcione einen bedeutenden Anteil an diesem Verdienst; der letztere war selbst in Griechenland gewesen, um antike Fragmente aller Art zu erwerben. Die Gunst, welche die neue Zierweise fand, ist um so erklärlicher, als das Dekorative gerade die schwächste und am meisten mit Willkür behaftete Seite der bisher herrschenden italienischen Gotik gewesen war; zudem mußte die begeisterte Anerkennung, welche der gleichzeitig neu belebten Skulptur entgegenkam, auch derjenigen Kunst zustatten kommen, welche für die möglichst prächtige Einrahmung der Skulpturen sorgte. In der technischen Behandlung der Stoffe, des Marmors, Erzes, Holzes, waren die Fortschritte für beide Künste gemeinsam.

Die Gegenstände waren dieselben, wie bisher, allein die Behandlung und der Aufwand wurden offenbar bedeutender. Wenn man einzelne wenige Prachtarbeiten der gotischen Zeit, wie die Gräber der Skaliger in Verona, die Gräber der Könige Robert und Ladislas in Neapel, den Altartabernakel Orcagnas in Florenz ausnimmt, so hat schon an äußerm Reichtum die Renaissance das Übergewicht. Man vergleiche nur in Venedig die gotischen Dogengräber mit denjenigen des 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts. Die Schmuckliebe ist überhaupt größer geworden, was sich z. B. schon in der Malerei auf das deutlichste zeigt.

Über die wichtigern Gattungen der betreffenden Denkmäler ist vorläufig folgendes anzudeuten:

Die freistehenden *Altäre* mit Tabernakeln auf Säulen kommen fortwährend, doch minder häufig vor.

Eine besonders große Ausdehnung gewinnt der skulptierte *Wandaltar;* unten, an der Vorderseite des Tisches mit Reliefs, oben über dem Tische mit Statuen oder Reliefs in reicher architektonischer Einfassung versehen. Bisweilen wird die ganze betreffende Wand als große Prachtnische mit Bildwerk und Ornamenten aller Art ausgebildet.

Steinerne *Chorschranken,* Balustraden u. dgl. erhalten oft eine überaus prachtvolle Dekoration.

Sängerpulte und *Orgellettner* werden ebenfalls nicht selten mit dem größten Luxus ausgestattet.

Die *Kanzel* dagegen verliert den umständlichen Säulenbau und steht entweder auf einer Säule oder hängt auch nur an einem Pfeiler des Hauptschiffes. Der reichste dekorative und figürliche Schmuck wird fortwährend daran angebracht.

Die *Bodenmosaiken,* wo sie noch vorkommen, wie in der Sixtinischen Kapelle und in den Stanzen des Vatikans, in der Grabkapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato bei Florenz, in der Kapelle des Pal. Riccardi daselbst, u. a. a. O., wiederholen die bekannten Ornamente der altchristlichen Zeit und des Cosmatenstiles. (Eine besondere Gattung sind die von Marmor verschiedener Farben eingelegten Geschichten, welche den Boden des Domes von Siena ausmachen, und von welchen auch im Mittelschiff des Domes von Lucca ein Muster, das Urteil Salomos, vorkommt.) Im ganzen wandte man die vorhandenen Mittel nicht mehr auf einen Luxus des Fußbodens, dessen

übermäßige Pracht den Blick von den Bauformen abgezogen hätte. Die großen Baumeister fühlten, daß eine einfache Abwechslung von Flächen, in Marmorplatten von zwei oder drei Farben ausgedrückt, am ehesten in Harmonie stand mit dem Gebäude selbst[1].

Ein außerordentlicher Luxus, dessen Fülle jetzt noch in Erstaunen setzt, wurde auf die *Grabmäler* verwandt. Gegen das manierierte italienisch-gotische Grab gehalten, ist das Renaissancegrab in jeder Beziehung im Vorteil. Der bisherige Sarkophag auf Säulen oder Tragfiguren, mit seiner unsichtbar hoch angebrachten liegenden Statue, der Tabernakel auf Säulen mit seinem Gemälde im tiefen Schatten, seinen allzu hoch aufgestellten Statuetten, seinen Vorhangziehenden Engeln usw. — dies alles wurde schön und sinnvoll in vernünftigen Verhältnissen umgestaltet. Das Ganze bildet in der Regel eine nicht zu tiefe Nische, in welcher unten der Sarkophag steht; auf diesem liegt entweder unmittelbar oder über einem zierlichen Paradebette die Statue. Im oberen Halbrund findet man insgemein eine Madonna mit Engeln in Hochrelief, oder auch die Gestalten von Schutzheiligen. Die Pfosten der Nische, die Enden des Sarkophages, die Ansätze und die Mitte des obern Bogens erhalten dann noch je nach Umständen eine Anzahl von Statuetten oder Relieffiguren, welche Heilige, Kinderengel (Putten), Allegorien usw. darstellen. An Gräbern von Kriegern und Staatsmännern, die zumal in Venedig und Neapel vorherrschen, macht sich eine sehr vielgestaltige Komposition, bisweilen auch schon ein Mißbrauch der Allegorien geltend.

In den Sakristeien und in der Nähe der Klosterrefektorien finden sich oft reichverzierte *Brunnen*.

Das *Gitterwerk* einzelner Kirchenräume ist nicht selten mit vielem dekorativem Geschick behandelt.

Die wenigen ehernen *Kirchenpforten*, die man hauptsäch-

[1] Eine besondere Gattung, deren seltene alte Beispiele gleich hier vorweg zu erwähnen sind, bilden die *glasierten Ziegelböden*, welche Teppichmuster nachzuahmen scheinen, zum Teil aus der florentinischen Fabrik der *Robbia*, von welchen z. B. Raffael die (jetzt ganz ausgetretenen) Bodenplatten für die Loggien bezog. Etwas besser erhalten: einige Reste in den Stanzen des Vatikans. Aus früherer Zeit: diejenigen in der Capella Bentivoglio, in S. Giacomo maggiore zu Bologna; — und diejenigen in der fünften Kapelle links zu S. Petronio ebenda, letztere sechseckige Plättchen mit Ornamenten und Figuren. — In Neapel dauert die Sitte noch heute.

lich um ihrer Skulpturen willen betrachtet, sind durchgängig (Ghibertis Türen) in dekorativem Betracht nicht minder bewundernswert.

Die *Holzdekoration* (Chorstühle, Sakristeischränke usw.) wird unten im Zusammenhang erörtert werden.

In profanen Gebäuden ist aus begreiflichen Ursachen weit weniger von dem alten Zierat zu finden als in Kirchen, und das Wenige (einzelne Türen, Kamine u. dgl.) ist nicht immer leicht sichtbar. Da die Wände fast bis unten mit Teppichen bedeckt wurden, so kontrastierten sie nicht wie bei ihrer jetzigen Nacktheit gegen die geschnitzte und vergoldete Decke. In einzelnen Beispielen (Sixtinische Kapelle, Sala de' Gigli im Pal. vecchio zu Florenz) wurde auch für den Anblick bei weggenommenen Teppichen durch bloß gemalte gesorgt. — Wir rechnen übrigens im nachstehenden nicht nur die gemalten Einfassungen von Räumen, Öffnungen und Gemälden, soweit sie von sprechender Bedeutung sind, ebenfalls zu dieser Gattung, sondern die *Dekorationsmalerei* im weitern Sinne. Mit einer Übersicht der Denkmäler der letztern wird vorliegender Abschnitt schließen.

Die Architektur und das Arabeskenwerk an diesen Ziergegenständen ist noch bis über die Hälfte des 15. Jahrhunderts hinaus einfach im Vergleich mit dem spätern Raffinement, ja selbst befangen und unsicher. Vielleicht waren es weniger die großen Baumeister, als die Bildhauer und Maler, welche die Ausbildung dieses Kunstzweiges bis zur höchsten und edelsten Eleganz übernahmen. (Wobei freilich nicht zu vergessen, wie oft die drei Künste damals in einer Hand beisammen waren, so daß nur der Zufall über die größere Beschäftigung und Anerkennung in einer derselben entschied.)

Die Arabeske des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts ist eine fast selbständige Lebensäußerung der damaligen Kunst; von verhältnismäßig gewiß sehr wenigen, bloß plastischen antiken Vorbildern (Türpfosten, Friesen, Sarkophagen) ausgehend, hat sie das Höchste erreicht aus eigenen Kräften. Ich glaube, ohne es beweisen zu können, daß dem Desiderio da Settignano ein wesentlicher Teil dieses Verdienstes angehört. An den ihm zugeschriebenen Werken ist die Arabeske und das Architektonische vielleicht am frühesten ganz edel und reich gebildet. Von seiner Werkstatt ging dann Mino da Fiesole aus, der ihm

eine außerordentliche Gewandtheit und Delikatesse in der Behandlung des Marmors verdankte. Minos Stellung in Rom erleichterte wahrscheinlich die rasche Verbreitung der ohnehin leicht mitteilbaren Dekorationsmotive, die man denn auch an weit auseinandergelegenen Orten bisweilen fast identisch wiederfindet.

Eine große Umwandlung trat, wie wir sehen werden, mit der Entdeckung der Titusthermen ein. Das neue, aus Malerei und Plastik wunderbar gemischte System, welches man ihnen, vielleicht auch andern Resten entnahm, fand seinen reichsten und schönsten Ausdruck in den Loggien des Vatikans.

Von dieser Leistung an geht es rasch abwärts. Sowohl die gemalte, als die in Marmor und Stukko gebildete Dekoration wird fast plötzlich nicht mehr mit derjenigen Liebe zum einzelnen behandelt, welche ihr bisher zustatten kam; sie gerät in eine völlige Abhängigkeit von den großen baulichen Gesamteffekten, welche sich nicht mehr durch zierliches Einzelnes wollen stören lassen; sie muß der Architektur ihre inzwischen empfindungslos und willkürlich gewordene Profilierung, ihre Behandlung der Flächen usw. nachmachen, anstatt durch Reichtum gegen ein einfacheres Ganzes kontrastieren zu dürfen. (Dies ersetzt sich gewissermaßen durch den größern Maßstab der plastischen Figuren, welche jetzt erst in bedeutender Menge lebensgroß und selbst kolossal verfertigt werden.) — Innerhalb der Verzierungsweise selbst zeigt sich ebenfalls große Entartung. Das von Raffael so genau abgewogene Verhältnis des Figürlichen zum bloß Ornamentistischen und beider zur Einrahmung gerät ins Schwanken; ersteres wird unrein und oft burlesk gebildet (z. B. die Masken jetzt als Fratzen); letzteres verliert in den vegetabilischen Teilen den schönen, idealen Pflanzencharakter, dessen Stelle jetzt eine konventionelle Verschwollenheit einnimmt; ein allgemeiner Stoff, einem elastischen Teige vergleichbar, wird in Gedanken willkürlich vorausgesetzt. (Sehr kenntlich ausgesprochen in den sog. Kartuschen, bei welchen man sich vergebens fragt, in welchem Material sie gedacht seien.) — Im Verlauf der Zeit wird die ganze Gattung wieder von der Architektur und von der Skulptur absorbiert; d. h. die Gegenstände selbst, Altäre, Kanzeln, Grabmäler, Türpfosten usw., werden fortdauernd in Masse gefertigt, aber sie haben keinen eigenen, abgeschlossenen

Stil mehr, sondern sind Anhängsel der beiden genannten Künste.

Wir greifen hier absichtlich tief in das 16. und selbst in das 17. Jahrhundert hinab, um eine Menge von Einzelheiten mit einem Mal vorzubringen, die sich bei den späteren Epochen der Baukunst (wo sie der Zeit nach hingehören) sehr zerstreut ausnehmen würden. Dem Stil nach ist es ohnedies meist ein Nachklang der Frührenaissance, für deren schönen und reichen Anblick die Dekoration des spätern Systems keinen rechten Ersatz gewährte, und die man daher stellenweise reproduzierte.

Verschollen und verschwunden sind natürlich alle jene prächtigen Dekorationen des Augenblicks, von welchen Vasari eine so große Menge mitten unter den bleibenden, monumentalen Kunstwerken aufzählt. Die Begeisterung, mit welcher er die Bauten und Geräte für Festzüge, die Triumphbogen und Theater für einmalige Feierlichkeiten schildert, läßt uns die Fülle von Talent ahnen, dessen Entfaltung und Andenken mit dem hinfälligen Stoff, mit Holz, Leinwand und Stukko unwiederbringlich dahingegangen ist.

Auch die Aufzählung der dekorativen Werke beginnt wie die der Bauwerke billig mit Florenz, und zwar mit *Brunellesco* selbst. Ohne völlige Sicherheit, aber mit großer Wahrscheinlichkeit kann man ihm den Entwurf zu der Lesekanzel des Refektoriums und zu dem Brunnen von dessen Vorraum in der Badia bei Fiesole zuschreiben; in der leichten, edeln, auf das Ganze gehenden Zierweise spricht sich mehr der Architekt als der Bildhauer aus. In der Kirche sind die Aufsätze der beiden Türen des Querschiffes sicher von ihm; von dem artigen Gießbecken mit zwei Putten in dem hintern Nebenraum rechts, durch welchen man in die Kirche geführt wird, läßt sich dies weniger behaupten. Die Leibung einer Tür im Hof mit einfach edeln Arabesken ist wohl wieder von seiner Erfindung. — Nach diesen Werken zu urteilen, kann der sehr prächtige, fein inkrustierte Orgellettner von S. Lorenzo mit seinen kleinlichen Motiven nicht von Brunellesco entworfen sein. Aber der köstliche Brunnen in dem linken Nebenraume der Sakristei, mit den Drachen an dem Brunnstock und den Löwenköpfen an der untern Schale, möchte vielleicht sein Bestes in dieser ganzen Gattung und eines der trefflichsten Zierwerke der Frührenaissance überhaupt heißen dürfen.

Ghiberti geht als Dekorator in Erz sogleich weit über die Schranken der Arabeske hinaus, am Anfang noch mit einiger Scheu, zuletzt ohne Rückhalt. Die Pfosten seiner drei Türen haben an der Innenseite nur flache Arabesken, die späteste (mit den Türflügeln Andrea Pisanos) gerade die schönsten; an den Außenseiten dagegen stellte er Fruchtgewinde und Vögel, auch Köpfe u. a. m. in voller unterhöhlter Arbeit dar, an der Nordtür noch mäßig, an der Osttür sehr reich und schön, an der spätesten, südlichen schon überreich und naturalistisch, als wäre der Guß über den Gegenstand selbst gemacht worden. An den Pforten der Osttür sind die Einrahmungen zwar zum Stoff und zur Funktion trefflich gedacht, in der Einzelform aber nicht ohne einen barocken Anklang. An den beiden Reliquienkasten (s. unten) ist das Ornament mehr als billig untergeordnet.

Donatello ist in seinen Dekorationen überaus gewagt. (Einfassung seiner Annunziata in S. Croce, nach dem fünften Altar rechts, des wunderlichen Madonnenreliefs in der Kapelle Medici ebenda, mit buntem Glas; reiche Nische an Orsanmichele mit der Gruppe Verocchios.) Es ist mehr die mutwillige Seite der Frührenaissance, welche mit ihrem von Rom geholten Reichtum noch nicht hauszuhalten weiß. Von seinem Bruder, dem schon genannten *Simone,* rührt das prächtige eherne Gitter an der Kapelle der Madonna della Cintola im Dom von Prato her, mit den durchsichtigen Friesen und Seitenfriesen von Rankenwerk und Figürchen, und den Palmetten und Kandelabern als Bekrönung; ebenso die Einrahmung der Hauptpforten von S. Peter in Rom. — Außerdem stammt wohl von Simone ein gewisser einfacherer Typus von Grabmonumenten, welcher schon seit Mitte des 15. Jahrhunderts, vielleicht zuerst am Grabe des Gianozzo Pandolfino († 1457) in der Badia und dann noch öfter recht schön vorkommt. Er besteht in einer halbrunden, mit Laubwerk eingefaßten Nische, in welcher der mehr oder weniger verzierte Sarkophag aufgestellt ist; die Wand darunter wird durch wohleingefaßte farbige Steinplatten als eine Art Unterbau charakterisiert. (S. Croce, Capella del sagramento; S. Annunziata, fünfte Kapelle rechts; Dom von Prato, hinterste Kapelle links usw.)

Ein sehr artiger Zierbau *Michelozzos* ist das Sacellum des vordern Altars in S. Miniato mit seinem Tonnengewölbe

voll glasierter Kassetten. Viel prachtvoller, nur leider durch einen barocken Aufsatz des vorigen Jahrhunderts entstellt, der Tabernakel in der Annunziata zu Florenz (links vom Eingang); mit farbigem Fries, Kassettenwerk usw. (Womit zu vergleichen: seine unruhig reiche Dekoration in der Kapelle des Pal. Riccardi.)

Von einem Schüler Donatellos, dem oben (S. 174) als Baumeister genannten *Bernardo Rosellino,* ist das Grabmal des Lionardo Aretino im rechten Seitenschiff von S. Croce; bei aller Pracht noch etwas befangen, so daß der noch ganz rechtwinklig gestaltete Sarg auf schweren Stützen ruht; auch das Postament kleinlich, der Teppich der Bahre mit Raffinement verziert.

Die Bronzedekorationen, welche von *Verocchio* und *Ant. Pollajuolo* vorhanden sind, haben bei jenem etwas Schwülstiges und Schweres (mediceischer Sarkophag, in der Sakristei von S. Lorenzo in Florenz), bei diesem etwas barock Spielendes (Bronzegrabmal Sixtus IV. in der Sakramentskapelle von S. Peter in Rom). Beide aber, und Pollajuolo zumal, entwickeln einen glänzenden Reichtum an Zierformen; der letztere hat sich nur durch das Motiv eines Paradebettes zu weit führen lassen, während der erstere das Motiv des Gitters (Strickwerk) auch auf den Sarg ziemlich unglücklich anwandte.

Ein bedeutender neuer Anstoß war inzwischen in die Renaissance gekommen durch *Desiderio* da Settignano. Das einzige große Werk desselben, das Grabmal des Carlo Marzuppini im linken Seitenschiff von S. Croce (nach 1450), wurde früher hauptsächlich wegen der naturalistischen Wahrheit einzelner Ornamente bewundert; wir erkennen darin den höchsten dekorativen Schwung und Stil, der durch griechische, nicht bloß römische Muster geläutert scheint. Hier ist alle Willkür verschwunden; die glücklichste Unter- und Überordnung macht auch den vollsten Reichtum genießbar. Was vielleicht später nicht wieder in dieser Reinheit und Pracht erreicht wurde, ist vorzüglich das Rankenwerk am Sarkophag. — Auch an dem Wandtabernakel der Schlußkapelle des rechten Querschiffes in S. Lorenzo ist das wenige Ornament sehr schön. (Das Christuskind von Baccio da Montelupo.) Wahrscheinlich eher von Desiderio als von Verocchio ist auch die prächtige eherne Basis, welche jetzt in den Uffizien (zweites Zimmer der Bronzen) eine antike, ebenfalls eherne

Statue trägt. Sie will nicht ein freies Ornament, sondern ein reich verziertes Postament von wesentlich architektonischem Charakter sein. Die Reliefs auf zwei Seiten sind ebenfalls trefflich und würden dem Desiderio entsprechen. Desiderios Schüler war nun der in Florenz und Rom vielbeschäftigte *Mino da Fiesole,* durch welchen, wie es scheint, die florentinische Renaissance erst recht weit in Italien herumkam. Mino hat in einzelnen florentinischen Arbeiten seinen Lehrer nahezu erreicht; man wird namentlich in den beiden Grabmälern der Badia (des Bernardo Giugni 1466 und des Grafen Hugo 1481, im rechten und linken Kreuzarm der Kirche) eine Fülle des herrlichsten dekorativen Lebens in beinahe griechischen Formen, in den edelsten Profilen bemerken. Auch der Altar in der Capelle del miracolo in S. Ambrogio ist ornamentistisch von ähnlichem Werte. In der Annunziata hat die köstliche Sakristeitür etwas von Minos Stil.

Allein die römischen Arbeiten entsprechen dieser Schönheit nicht ganz. Bei Anlaß der römischen Renaissance wird wieder davon die Rede sein.

Von *Benedetto da Majano* ist die Kanzel in S. Croce, schon in dekorativer Beziehung eines der größten Meisterwerke, leicht und prachtvoll. Wahrscheinlich um das zarte Gebilde nicht zu stören, versteckte der Meister die Treppe kunstreich in den Pfeiler selbst, an dessen Rückseite das schöne Türchen mit eingelegter Arbeit den Eingang bildet[1]. — In ihrer Art ebenfalls vom Allertrefflichsten: die Marmortür in der Sala de' Gigli des Pal. vecchio, mit zart figuriertem Fries und Kapitellen. — Von den Prachttoren, die Benedettos Bruder *Giuliano* in Neapel errichtete, ist schon S. 185 die Rede gewesen. — Als Dekoratoren in Holz werden beide noch einmal zu nennen sein. In der Sagr. nuova des florent. Doms, wo das Getäfel von ihnen ist, kann der marmorne Brunnen, der so viel geringer ist als ihre Marmorarbeiten, kaum auf ihre Rechnung kommen. (Eher auf die eines gewesenen Buggiano, von welchem der Brunnen in der Sagrestia vecchia und das Reliefmedaillon Brunellescos ebenda herrührt.)

Dem *Giuliano da San Gallo* werden die beiden schönen Gräber der Kapelle Sassetti in S. Trinità zugeschrieben. Sie sind vielleicht die schönsten des (S. 221, h) bei Anlaß

[1] Die dekorativ und plastisch so viel geringere Kanzel in S. Maria novella, von Maestro Lazzero, ist als Vorstufe dieser zu vergleichen.

des Simone di Donatello erwähnten Typus und überdies durch zierliche Reliefs interessant. (Kopien nach Motiven antiker Sarkophage usw.)

Von unbekannten Meistern sind die Zierarbeiten der Certosa. Sehr ausgezeichnet und früh, ja an diejenigen Brunellescos erinnernd: der Brunnen des dritten Hofes als a Sarkophag auf verschlungenen Drachen ruhend; das Lese- b pult im Refektorium.

Den Auslauf der Marmordekoration in das Derbe, Schattige und Kräftige zeigen hier die Arbeiten des *Benedetto da Rovezzano:* die zu seinen Reliefs in den Uffizien (Gang c der toskanischen Skulptur) gehörenden Einfassungen, das d Kenotaphium des Pietro Soderini († 1522) im Chor des e Carmine, das Kamin im Saal des Pal. Roselli del Turco f und das Grabmal des Oddo Altoviti in der nahen Kirche SS. Apostoli (linkes Seitenschiff). Die Arabeske sucht mit der nachdrücklicher gewordenen architektonischen Profilierung Schritt zu halten; sie vereinfacht sich und verstärkt ihr Relief. — Von Benedetto ist auch die Dekoration der Kirchtür. — Noch eher der Frührenaissance zugewandt: die ebenfalls dem Benedetto zugeschriebene Tür g der Badia (gegen den Pal. del Podestà hin).

Auch ganz späte Arbeiten sind nicht zu übersehen. So be- h weisen die beiden marmornen Orgellettner in der Annunziata — reiche Balustraden mit Konsolen über Triumphbogen —, daß selbst die Detailformen der Frührenaissance zu solchen Zwecken bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts hier und da wiederholt wurden, als es daneben längst ein neues (aber freudloseres) Ornament gab. — Dagegen gibt das Piedestal von *Benv. Cellinis* Perseus an der Loggia de' i Lanzi den beginnenden Barockstil in seiner zierlichsten Gestalt. — *Bandinelli* in den dekorativen Teilen seiner Basis k vor S. Lorenzo verfährt ungleich schöner und mäßiger.

Neben all diesen Bemühungen, dem Marmor und Metall das reichste und edelste dekorative Leben mitzuteilen, gab die Schule der *Robbia* das lehrreiche Beispiel weiser Beschränkung. Ihr Stoff, der gebrannte und glasierte Ton, hätte zur Not eine Art von Konkurrenz gestattet, allein in dieser goldenen Kunstzeit gibt sich kein Material für das aus, was es nicht ist, sondern jedes lebt unverhohlen seinen innern Bedingungen nach. — Die Robbia, welche lieber schön brennen und zart und gleichmäßig glasieren als große Platten auf einmal fertig machen wollten, setzten

ihre Arbeiten aus vielen Stücken zusammen und verhehlten die Fugen nicht, während der Marmor in den größten Blöcken bearbeitet wurde. Außerdem konnten sie mit demselben auch in der Schärfe der Behandlung nur mühsam wetteifern. Ihre Arabesken sind daher bescheiden. Allein sie ersetzen, was abgeht, durch Kraft und Tiefe der Modellierung, durch reichliche Anwendung von Fruchtkränzen, welche Strenge und Fülle in hohem Grade vereinigen, hauptsächlich aber durch die drei oder vier Farben (gelb, grün, blau, violett), welche lange Zeit und absichtlich ihre ganze Palette ausmachen. Das bloß Plastische, das farbige Plastische und das bloß Gemalte wechseln in klarster und bewußtester Abstufung. Es genügt einstweilen, auf ein Meisterwerk wie der Sakristeibrunnen in S. Maria novella hinzuweisen. (Vgl. S. 217, Anmerkung.)

Die Fahnen- und Fackelhalter an einzelnen Palästen, durchgängig von geschmiedetem und gefeiltem Eisen, mit herabhängenden Ringen, beweisen in ihrer einfachschönen Behandlung ebenfalls die allgemeine Kunsthöhe, welche jedem Stück sein besonderes Recht widerfahren ließ. Da sie zu dem Ernst der Rustikabauart passen mußten, so ist es leicht, sie an Pracht zu überbieten, aber für ihre Funktion bedurften sie der derben Form. An Pal. Strozzi sind auch noch die gewaltigen und dabei reichen Ecklaternen des *Caparra* (eigentlich Nic. Grosso) erhalten; eine ähnliche auch an Pal. Guadagni. Es ist, als ginge aus der Ecke des Gebäudes ein Strahl von Strebekraft in das Eisenwerk hinein.

In *Pisa* folgt die Renaissance hier wie im großen der florentinischen.

Vielleicht das Schönste von allem ist hier das Weihbecken im rechten Seitenschiff des Domes; Italien erhält reichere, aber kaum ein edleres. — Möglicherweise von derselben Hand: das Lesepult, auf einem Adler ruhend, am Chor.

Im 16. Jahrhundert arbeitete ein gewesener *Stagi* (wie man behauptet, unter dem Einfluß Michelangelos) das Grabmal des Gamaliel, Nicodemus und Abdias im rechten Seitenschiff, die Nische mit einem heiligen Bischof im rechten Querschiff des Domes und das Grabmal Dexio im Campo santo; lauter schwüles, überladenes Arabeskenwerk, das schon an die gleichzeitige neapolitanische Schule (um 1530, s. unten) erinnert. Benedetto da Rovezzano mit seiner einfachern Derbheit war auf einer richtigern Spur gewesen.

Von Stagi oder eher von einem unbekannten Meister: die beiden figurierten Kapitelle auf der Osterkerzensäule und auf der gegenüberstehenden, im Chor des Domes.

In S. Sisto: zwei einfach-schöne marmorne Weihbecken. (Bei diesem Anlaß sind die beiden in S. Marco zu Florenz nachzuholen.)

In *Lucca* ist, abgesehen von wenigen ältern Sachen, wie z. B. das energische Portal des erzbischöflichen Palastes, der große Bildhauer *Matteo Civitali* auch für die Dekoration der erste und der letzte. Seine Behandlung verrät die Schule Settignanos und die Genossenschaft des Mino da Fiesole, aber er ist durchgängig ernster, architektonischer, auch weniger fein und elastisch als die beiden. Im Dom ist von ihm der Zierbau des Tempietto (1484), eine Aufgabe, die vielleicht andere Zeitgenossen graziöser gelöst hätten, ohne doch einen höhern Eindruck hervorzubringen. Sodann die Kanzel (1498), die Einfassung des Grabmals des Petrus a Noceto (1472) und vielleicht auch die ganze untere Einfassung der Sakramentskapelle, beides im rechten Querarm, sowie die schönen dekorativen Teile seines Regulus-Altares (1484), zunächst rechts vom Chor. Auch die Marmorpilaster in der hintersten Kapelle des linken Querarmes werden ihm zugeschrieben. — In S. Salvatore ein Marmorrahmen um ein Altarbild. — In S. Frediano der neuere Taufbrunnen (als Nische) in der Nähe des alten.

Die Weihbecken der lucchesischen Kirchen meist schön.

In *Siena* empfängt uns die Renaissance gleich beim Eintritt in den Dom mit den beiden marmornen Weihbecken, deren eines von *Jacopo della Quercia* herrührt. (Einen antiken Fuß hat keines von beiden.) Es gibt einfachschönere Weihbecken des entwickeltern Stiles in andern Kirchen von Toskana, aber keine prachtvollern. Die Aufeinanderfolge von Flachskulpturen, stützenden Statuetten, Festons, Adlern und Wassertieren als Trägern der Schalen usw. gibt einen wahrhaft reichen und festlichen Eindruck. Die Fische im Innern der Schalen wird man der übergroßen Verzierungslust zugute halten[1].

Als eine Familie von Dekoratoren in Marmor, und zwar wohl unabhängig von den gleichzeitigen Architekten, lernt man zunächst die Brüder *Marzini* kennen, deren Werke in

[1] Soweit ich mich erinnere, ist auch das eine Weihbecken im Dom von Orvieto von ähnlichem Stil und Wert.

die Jahre um 1500 fallen. Noch etwas altertümlich: die Steinbank rechts in der Loggia des Casino de' Nobili, mit besonders schöner Rückseite (vorgeblich nach dem Entwurf Peruzzis, der aber damals wohl noch zu jung war. Die Bank links ist von einem ältern Meister). Von höchster Pracht und Vollendung: die kleine Fronte der Libreria im Dom (mit einem Relief des Urbano von Cortona) und der unvergleichliche Hauptaltar der Kirche Fontegiusta (1517), an welchem nicht bloß die Ornamente der ebengenannten Arbeit vollkommen gleich am Werte, sondern auch die Figuren von höchster Bedeutung sind. Die Engel und Engelkinder, der Fries von Greifen, ganz besonders das Relief der Lunette — der tote Christus mit drei Engeln — gehören zum Schönsten und Ausdruckvollsten, was die Skulptur der raffaelischen Epoche geschaffen hat. An keinem der damaligen römischen Grabmäler wüßte ich z. B. eine Lunette von diesem Werte nachzuweisen. — (In S. Martino soll sich ein anderer skulpierter Altar derselben Meister befinden.

Mehr durch seine Ornamente und Proportionen im reinsten Stil der Blütezeit als durch seine (zum Teil auch sehr guten und als Jugendarbeiten Michelangelos geltenden) Figuren behauptet der große Altar Piccolomini im Dom (linkes Seitenschiff, zunächst vor der Fronte der Libreria) eine klassische Stelle unter den damaligen Zierbauten. Als Meister wird ein gewesener *Andrea Fusina* von Mailand genannt, der das Werk in Rom gearbeitet haben soll. Ein Triumphbogen umgibt die Nische, in welcher sich der zierliche Altar erhebt. (Demselben Andrea soll auch das schöne Denkmal des Erzbischofs Birago in der Passione zu Mailand, hinten rechts, angehören.)

Sodann hat *Baldassare Peruzzi* in der aus Stukko bestehenden Wandbekleidung der runden Kapelle San Giovanni (im Dom, linkes Seitenschiff) den besten Geschmack in der Verzierungsweise der Blütezeit bekundet. Er hatte die Skulpturen des Neroccio, die Fresken Pinturicchios einzurahmen und zugleich den Organismus seines Baues zu behaupten. (Die Kuppel leider später; das Portal ein pomphaftes und überladenes Werk, schwerlich nach Peruzzis Erfindung.

Von einfachern Altareinfassungen enthält z. B. S. Domenico zwei. In der Regel hat der Barockstil mit seinen weit und schattig vortretenden Säulen und Giebeln diese mäßigen,

flachen Pilasterarchitekturen verdrängt oder verdunkelt. — Reich, aber schon von zweideutigem Stil: die Treppe zur Kanzel im Dom. a

Außerdem ist Siena klassisch für die bronzenen oder eisernen Fahnenhalter und Fackelhalter mit Ringen, welche im 15. Jahrhundert an den toskanischen Palästen angebracht wurden. Zwar übertreffen die genannten Laternen am Palast Strozzi in Florenz an Ruhm alles von dieser Gattung, doch dürften diejenigen am Palazzo del Magnifico zu Siena (1504), von *Ant. Marzini,* ihnen im Stil überlegen sein, wie sie denn zu den schönsten Erzzieraten der Renaissance gehören; eherne auch an Pal. della Ciaja; an den übrigen Palästen (auch Piccolomini) ist das Material meist Eisen. — Es ist nicht bloß die Schönheit des einzelnen Stückes, mit seinen Akanthusblättern und seinen energischen Profilen, was uns diese Kleinigkeiten wert macht, sondern viel mehr der Rückschluß auf den Humor und die echte Prachtliebe jener Zeit, die Monumentales verlangte in Fällen, wo wir uns mit dem Flitter des Augenblickes zufrieden geben. b c

Das hübsche kleine Weihbecken in der Sakristei des Domes zu Siena, emailliert und auf einen Engel gestützt, von *Giov. Turini,* und das noch einfachere bronzene in der Kirche Fontegiusta (zweite Säule links) von *Giov. delle Bombarde (1480)* haben durch denselben monumentalen Ernst, der auch im kleinen sich nicht zur leeren Niedlichkeit bequemt, eine Bedeutung, die weit über den absoluten Formgehalt hinausgeht. d e

Lorenzo Vecchietta, als Bildhauer nur ein manierierter fleißiger Nachfolger des Quercia und Donatello, als Maler den bessern Zeitgenossen weit nachstehend, hat als Dekorator in Marmor und in Bronze einen eigentümlichen Wert. Das eherne Ziborium (Sakramenthäuschen) auf dem Hochaltar des Domes, wovon sich in der Akademie (Großer Saal) die Originalzeichnung befindet, hat durch seine originelle energische Bildung auf die ganze sienesische Zierweise Einfluß gehabt; er selbst bildete (vorher oder später) den marmornen Aufsatz des Taufbrunnens in San Giovanni ähnlich; ein kleineres bronzenes Ziborium in der Kirche Fontegiusta (zweiter Altar rechts), schöner als die beiden Arbeiten und in seinen untern Teilen fast griechisch lebendig, ist entweder von ihm oder von einem Schüler. Guß und Ziselierung sind durchgängig trefflich. — Das Marmorziborium f g h i k

auf dem Hochaltar von San Domenico gibt dasselbe Motiv freilich im allerreinsten und schönsten Stil der Blütezeit wieder, so daß man es den Sienesen kaum verargen kann, wenn sie darin eine Jugendarbeit *Michelangelos*[1] erkennen wollen.

Auch *Jacopo della Quercia* selbst muß hier noch einmal erwähnt werden, wegen des glücklich gedachten Eisengitters an der Kapelle des Palazzo pubblico.

Auf dem Wege von Florenz nach Rom sind außer den genannten und noch zu nennenden Arbeiten hier noch einige anzuführen, die ich an keiner besondern Stelle unterzubringen weiß.

a In S. Domenico zu Perugia, vierte Kapelle rechts, ist die ganze Altarwand mit einer großen Dekoration von Stukkaturen und Gemälden dieses Stiles bedeckt. (Etwa um 1500.) Nur als Spezimen merkwürdig; das Gemalte, z. B. die Engel und Putten der obern Lunette, passen durch ihren größern Maßstab nicht zu den Wandstatuetten der Madonna und der beiden anbetenden Engel.

b Im Dom von Spello der Tabernakel des Hauptaltars, eine Kuppel auf vier Säulen, in graziöser und früher Renaissance.

c Im Dom von Narni, rechts, eine Altarnische samt dem zunächst davor stehenden Bogen, beide als Triumphbogen in Stukko behandelt; noch 15. Jahrhundert.

In *Rom* beginnt, abgesehen von einigen frühern Arbeiten des Filarete u. a., der reichere Luxus des Marmorornamentes mit den 1460er Jahren und erreicht ein Jahrzehnt später eine unbeschreibliche Fülle und Pracht. Ich bin nicht imstande, das Beste und Reinste aus dem Gedächtnis näher zu bezeichnen, oder die Entwicklung dieses Zweiges der Ornamentik historisch zu verfolgen, glaube aber, daß das größte Verdienst, wenn nicht der Erfindung, doch der Verbreitung dieser eleganten Formen dem *Mino da Fiesole* angehört, welcher damals (s. unten) in Rom eine ganze Anzahl von marmornen Gräbern und andern Prachtarbeiten schuf. Man beachte, daß von seinem Hauptwerke, dem Grabmal Pauls II., nur die figürlichen Teile (in der Krypta von S. Peter) gerettet, die dekorativen dagegen untergegangen sind. — Unter den Grabmälern sind diejenigen

[1] Im Dom von Forli wird ebenfalls das Ziborium dem Michelangelo zugeschrieben.

spanischer Prälaten, welche durch Calixt III. und wohl noch durch Alexander VI. nach Rom gezogen worden sein mögen, vorzüglich zahlreich. — Pollajuolos Arbeiten wurden schon genannt.

Von *Portaleinfassungen* ist diejenige an S. Marco des Giuliano da Majano (S. 182) selber würdig. Auch diejenige an S. Giacomo degli Spagnuoli sehr schön. a b

Die *Sängertribüne* der Capelle Sistina, mit ihrer edeln, ernsten Pracht, ist für diese gegebene Stätte und Ausdehnung ein vollkommen vortreffliches Werk zu nennen. Auch die Marmorschranken, welche den Vorraum vom Hauptraum trennen, sind vom besten; ebenso die Balustrade der Capella Carafa in S. Maria sopra Minerva. c d

An den marmornen *Altären* überwiegt das Figürliche; doch sind auch die triumphbogenartigen Architekturen, welche dasselbe einfassen, nicht ohne Bedeutung. Der sehr große Hauptaltar von S. Silvestro in Capite und der Altar Innozenz' VIII. in der Pace (eine der Kapellen links im Achteck) sind vergoldet und nicht von reiner Form. Der herrliche Altar Alexanders VI. in der Sakristei von S. M. del Popolo ist auch in dekorativer Beziehung der edelste dieser Gattung. Andere Altäre derselben Kirche, z. B. derjenige der vierten Kapelle rechts und derjenige im Gange vor der Sakristei, bieten nur drei einfache Nischen mit Predella und Aufsatz. e f g h i

An den *Grabmälern* bemerkt man wieder diejenigen Elemente, welche die florentinischen Dekoratoren geschaffen hatten, allein mannigfach neu kombiniert. Eine bestimmte Abweichung liegt dann in der fast durchgehenden Ausschmückung der Seitenpfosten der Nische mit kleinen Nischen, welche allegorische Figuren enthalten. Sodann kommt das schöne Motiv einer über dem Sarkophag stehenden Bahre mit Teppich, welche die liegende Gestalt des Verstorbenen trägt, häufiger vor als in Florenz.

Weit die größte Anzahl dieser Gräber enthält (seit S. Peter seinen derartigen Schmuck eingebüßt hat) *S. Maria del popolo*. Vor allem die beiden Prälatengräber im Chor, welche der große *Andrea Sansovino* seit 1505 arbeitete. Sie geben gleich die höchste und letzte Form, welche das architektonisch angelegte Wandgrab erreichen kann; der Triumphbogen, auch sonst für Gräber oft angewandt, ist nirgends mehr mit dieser leichten Majestät behandelt; unter den Arabesken sind die des Sockels von den allerschönsten der ganzen Renaissance. — Die übrigen Prachtgräber, k

meist ebenfalls von Kardinälen und Bischöfen, füllen fast sämtliche Kapellen der Kirche an; alle Arten von Anordnung und Schmuck sind hier durch irgendein Spezimen re-
a präsentiert. Die besten Ornamente vielleicht an dem Grab-
b mal Lonati (um 1500) im linken Querschiff, und an dem Grabmal Rocca (starb 1482) in der Sakristei. — In der Vor-
c halle von *S. Gregorio* ist das einfache Grabmal Bonsi (rechts) eines der schönstgeordneten; die beiden Brüder, welchen es gesetzt ist, sind durch zwei Reliefbüsten an der Basis des Sarkophags verherrlicht. Gegenüber das Grabmal Guidiccioni, erst vom Jahre 1643, aber mit Benutzung der allerschönsten Arabesken, Kapitelle usw. von einem
d Monument der Blütezeit. — In der Kirche *Araceli* ist das Grabmal Gio. Batt. Savelli (1498, im Chor, links) sowohl plastisch als dekorativ ausgezeichnet; am Sarkophag Ge-
e nien mit Fruchtschnüren, unten Sphinxe. — In S. Maria sopra Minerva (Capella Carafa) zeigt sich der späte *Pirro Ligorio* als tüchtiger Dekorator an dem Grabe Pauls IV., während in zahlreichen Grabmälern des 15. Jahrhunderts die damalige Zierweise verewigt ist; in dieser Beziehung eins der besten das des Petrus Ferrix (starb 1478) im ersten
f Klosterhof. — In SS. Apostoli enthält der Chor das präch-
g tige Grab des Nepoten Pietro Riario (starb 1474), dekorativ dem Grab Savelli ähnlich. — Eine Anzahl Grabmäler in
h dem bedeckten Hof hinter S. Maria di Monserrato. — In
i S. Pietro in Montorio kontrastiert das schöne Grabmal links von der Tür (1510, von *Dosio*) mit den bloß plastischen Denkmälern Ammanatis, welche den Querbau einnehmen;
k — ebenso in *S. Maria della Pace* das Ornament der beiden links stehenden Grabmäler Ponzetti (1505 und 1509), beinahe von sansovinischer Schönheit, mit den späten über-
l ladenen Arabesken, womit Simone Mosca um 1550 die Fronte der zweiten Kapelle rechts überzog. Im Kreuzgang bei der Pace das dekorativ vortreffliche Grab des Bischofs
m Bocciaccio (starb 1497). — Unter den Gräbern in S. Cle-
n mente hat das einfache des Brusato (rechtes Seitenschiff) die schönsten Arabesken. — Andere Grabmäler in vielen ältern Kirchen zerstreut.

Schon lange vor der Mitte des 16. Jahrhunderts hört diese reiche Marmorornamentik an den römischen Gräbern fast völlig auf und macht einer Verbindung von bloßer Architektur und Skulptur Platz. Bei Anlaß der letztern werden wir darauf zurückkommen.

So weniges *Neapel* an vollständigen Bauten der Blütezeit moderner Baukunst aufzuweisen hat, so reich ist es dagegen an dekorativen Einzelheiten, zum Teil der besten Renaissance, vom Triumphbogen des Alfons an.

Eine ganze Schule dieses Stiles gewährt die *Krypta des* a
Domes (1492), eine kleine unterirdische Basilika von drei gleich hohen flachgedeckten Schiffen, über und über mit Ornamenten bedeckt. (Oft gezeichnet, abgegossen und nachgeahmt.) Hier verrät sich nun die Renaissance nach ihren tiefsten Eigenschaften; sie genügt völlig, wo sie spielen darf; — alle Pilaster und die bloßen Gewandungen, sowohl die horizontalen als die vertikalen, mit ihren Arabesken, Blumen, Schildern, Girlanden usw. sind von der schönsten, leichtesten Wirkung; dagegen ist das Bauliche nur wenig organisch, die Profile zu dünn, das Tragende zu dekorativ. Die menschlichen Figuren, die ohnedies auf keine Weise den Ornamenten ebenbürtig sind, auch lastend an der Decke anzubringen, war ein ganz speziell neapolitanischer Gedanke.

Das übrige sind Nischen, Altäre und Grabmäler, in unübersehlicher Menge; an diesen Aufgaben bildete sich eine ganze große Dekoratorenschule, welche jedoch erst im 16. Jahrhundert und durchschnittlich erst in den nicht mehr reinen Werken durch bestimmte Künstlernamen repräsentiert ist: *Giovanni (Merliano) da Nola, Girolamo Santacroce, Domenico di Auria,* und eine Reihe Geringerer bis auf *Cosimo Fansaga* hinab, der noch in berninischer Zeit die Art der ältern Schule nicht ganz verleugnete. — Als Bildhauer ist selbst Giov. da Nola nur untergeordneten Ranges; das wenige plastisch Ausgezeichnete wird bei Anlaß der Skulptur erwähnt werden. Als Dekoratoren, ob von außen abhängig oder nicht, wird man diese Künstler immer achten müssen, weil die Verbindung des Baulichen und des Figürlichen in ihren Werken im ganzen eine sichere und glückliche ist, selbst wo die Figuren gering sind und nur gleichsam in den Kauf gegeben werden.

Was die *Altäre* betrifft, so dauern fürs erste aus dem Mittelalter noch die den Altartisch bedachenden Tabernakel fort: reiche Bogen und Giebel auf vier oder nur zwei Säulen und dann hinten angelehnt. In S. Chiara, zu beiden Seiten des b
Portals, ein gotischer und einer der Frührenaissance. — Sodann bildet sich gerade in Neapel der skulpierte Altar, mit Statuen und Reliefs in einer Wandarchitektur, oft alles

innerhalb einer großen Nische, mit dem vollsten Luxus aus.
a Zum Zierlichsten gehören die Altäre zu beiden Seiten der Tür von Monte Oliveto (von Nola und Santa Croce); — prachtvoll und umständlich eine große Nische mit Altar
b in S. Giovanni a Carbonara (die Figuren zusammengesucht); ebenda noch mehreres von ähnlicher Art; — in
c S. Lorenzo, vierte Kapelle rechts, der Altar Rocchi, ausgezeichnet durch höchst delikate und schwungvolle Ornad mente; — anderes in S. Domenico maggiore, siebente Kapelle links (Altar von Nola) u. a. a. O.

In den neapolitanischen *Grabmälern* verewigt sich eine kriegerische Aristokratie, wie in den römischen vorzugsweise eine hohe Priesterschaft; der Bildhauer durfte eher von dem altüblichen Motiv eines mit gefalteten Händen auf dem Sarkophag liegenden Toten abgehen und den Verstorbenen in der Haltung des Lebens darstellen, wobei auch die dekorative Anordnung des Ganzen eine sehr verschiedenartige wurde.

Den florentinischen Typus trägt sehr deutlich das dem
e *Antonio* Rosellino zugeschriebene Grabmal der Maria d'Aragona (1470) in der Kirche Monte Oliveto (Kapelle Piccolof mini, links vom Eingang). Selbst von *Donatello* will Neapel ein Grabmal besitzen, dasjenige des Bischofs Rinaldo Brancacci († 1427) in S. Angelo a Nilo; vielleicht dürfte sich die Teilnahme des berühmten Florentiners an diesem Werke doch nur auf einzelnen, etwa auf die beiden obern Engelkinder beschränken; die Anordnung des Ganzen ist eher neapolitanisch und bildet den Übergang von den Masuccios
g zur neuern Art. — Als ritterliches Grab bezeichnet denselben Übergang dasjenige des Sergianni Caracciolo in der Chorkapelle von S. Giovanni a Carbonara.

h Ornamentistisch besonders wertvoll: im rechten Querschiff von S. Maria la nuova das Grab des Galeazzo Sanseverino
i († 1477); — in S. Domenico magg. unter anderm die Gräber in der Capelle del Crocefisso, namentlich die zweite
k Gruftkapelle links; im rechten Querschiff derselben Kirche das Grab des Pandono († 1514); — im Kreuzgang von
l S. Lorenzo der Sarkophag des Pudericus u. a. m.; — im
m Chor von Monteoliveto besonders das Grab des Bischofs Vaxallus von Aversa, usw. — Man begegnet durchschnittlich denselben teils hoch, teils flach gearbeiteten Arabesken, welche damals in ganz Italien herrschend waren, wie denn die ganze neapolitanische Renaissance wenig ganz Eigen-

tümliches hat. Ich hätte darüber kurz sein dürfen, wenn diese Fragmente aus der Morgenfrühe der modernen Baukunst nicht gerade hier einen besondern Wert hätten. Das von massenhaften Barockbauten ermüdete Auge sucht sie mit einer wahren Begier auf.

Giovanni da Nola (s. d. Skulptur) ist vielleicht im Detail nirgends mehr ganz rein, bei seinen Schülern tritt vollends jener Schwulst ein, der das Architektonische wie das Vegetabilische des wahren Charakters beraubt. Als Ganzes wirken ihre Arbeiten immer; selbst den (früher sehr überschätzten) *Brunnen* des Domenico di Auria *bei S. Lucia* a wird man glücklich gedacht finden.

Einzelne gute Portale des 15. Jahrhunderts findet man am b Gesu nuovo, an dem Bau neben der Annunziata, einfachere c an S. Angelo a Nilo, an S. Arpino, u. a. a. O.

In *Genua* setzte sich die Zierweise der Renaissance wie der betreffende Stil der Architektur und selbst der Skulptur nur langsam durch. Er drang weniger von Toskana als von Oberitalien her ein.

Das frühste, noch halbgotische Denkmal, die Fronte der d *Johanneskapelle* im Dom, ist erst 1451 begonnen und das Ganze, abgerechnet die neuern Veränderungen, 1496 vollendet. Dieses einst gewiß vorzüglich interessante Ziergebäude hat durch barocke Zutaten im Innern seinen besten Reiz verloren; in der leichten und schönen Anlage tönt er noch nach.

Sodann ist Genua vorzüglich reich an marmornen *Türeinfassungen,* welche mit Arabesken oft reichen lombardischen Stiles, wenigstens mit Medaillonköpfen und prächtigem Obersims verziert sind. Es war eine der wenigen möglichen Arten, dem kajütenhaften Wohnen in engen Straßen einen bessern Ausdruck zu verleihen. Die besten, die mir zufällig vorgekommen sind, finden sich an einem Hause auf Piazza S. Matteo, an einem andern auf einem e Plätzchen hinter S. Giorgio, N. 1200, und im Hausflur eines großen Gebäudes auf Piazza Fossatello (von einer Kirche entlehnt?). Vgl. oben S. 188.

Der marmorne Orgellettner in S. Stefano ist eine leidliche, f wahrscheinlich florentinische Arbeit, vom Jahre 1499.

In S. Maria di Castello bildet die Nische des dritten Altars g rechts, mit dem schönen Bilde des Sacchi (1524), der Innenbekleidung von glasierten Platten, und der äußern Einfassung ein sehr artiges Ganzes.

Schon mehr antikisierend, in zum Teil sehr schöner Aus-
a bildung, die Dekorationen des *Montorsoli* in S. Matteo, hauptsächlich die beiden einfachen Heiligensarkophage an den Wänden des Chores, auch die Altäre an beiden Enden des Querschiffes. — Ob die beiden ungeheuern Pracht-
b kamine in den größern Sälen des Pal. Doria auch von ihm sind, ist mir nicht bekannt.

Endlich siegt das Bemühen des reinen Klassizismus auch
c hier für einen kurzen Augenblick. Der Tabernakel der Johanneskapelle im Dom, von *Giacomo della Porta* (1532), ist eines der schönsten Dekorationsstücke dieser Art, zumal was die Untensicht der Bedeckung betrifft. (Die Skulpturen an den Säulenbasen sind von Giacomos Bruder Guglielmo.)

Mit der Dekoration der *oberitalischen* Denkmäler (Venedig ausgenommen) können wir uns kürzer fassen. Die Seltenheit des Marmors nötigte zur Arbeit in Sandstein, Kalkstein, Stukko, Terrakotta. Zwar könnte ein fester künstlerischer Wille auch in diesen unedlern Stoffen ein Höchstes erreichen, allein die Durchschnittsbildung wird doch immer unter solchen Umständen eine geringere bleiben. Der weiße Marmor allein fordert den Künstler unablässig zum Fortschritt, zur Verfeinerung auf.

Den Übergang von der florentinischen Weise zur oberitalischen, hauptsächlich paduanischen, macht *Bologna*. Den vom Norden Kommenden mag die heitere Pracht, zumal der Backsteinzieraten, wohl zunächst blenden, allein das praktische Studium wird doch erst bei den Marmorsachen von Florenz und Rom seine Rechnung finden. Nicht nur sind die bolognesischen Arbeiten oft bunt und überladen (man analysiere nur einen Pilaster mit Putten, Delphinen, Kandelaber, Schalen, Bändern, Fruchtgehängen usw.), sondern auch in Ausdruck des einzelnen unfein, nicht empfunden, zumal die Sandsteinzieraten[1]. Im 16. Jahrhundert suchte der Baumeister *Formigine* sich etwas mehr der reinen antiken Form zu nähern, und manche der von ihm angegebenen Kapitelle sind sehr schön (S. 197), allein in den Arabesken war er kaum wahrhaft lebendiger als die frühern. — Wir zählen nur einiges von dem auf, was noch nicht bei Anlaß der Architektur genannt wurde.

[1] Was die backsteinernen betrifft, so glaube ich, daß dieselben wo sie sich identisch wiederholen, in hölzernen Modeln gepreßt sind.

Zunächst eine Anzahl *Marmorschranken,* teils mit Gittern, teils mit enggestellten Säulchen oben, welche zum Verschluß der Kapellen in S. Petronio dienen. Das älteste, noch gotische Beispiel, vierte Kapelle links; — reiche und frühe Renaissance, siebente Kapelle links; — später und eleganter, zehnte Kapelle rechts; — das schönste, vierte Kapelle rechts, vom Jahr 1483; — einfach, sechste Kapelle rechts; — das späteste, von Formigine, achte Kapelle rechts. — In S. Michele in bosco: die Mauern zu beiden Seiten des Chorgitters, die Pilaster und Türen des Chores, vom Bessern des oberitalischen Stiles. a b

Einzelne *Altarnischen* mit und ohne Schranken: in S. Martino maggiore die erste rechts (1529); in Madonna di Baracano die Einfassung der Hauptaltarnische, von der Bildhauerin Properzia de' Rossi, die hier dem Formigine nachfolgt; — in SS. Vitale ed Agricola die Stukkoeinfassungen um die Fresken der großen Kapelle links, mit guten, bloß vegetabilischen Arabesken. c d e

Die *Grabmäler* sind samt und sonders im Stil der Arabesken weit geringer als die bessern florentinischen und römischen. Die an den Backstein und Sandstein gewöhnte Dekoration konnte sich in die Vorteile des Marmors, wo sie an diesen kam, nicht hineinfinden. Eine ganze Anzahl aus verschiedenen Kirchen stehen jetzt im Camposanto bei der Certosa; andere noch in den Kirchen selbst. Ausnahmsweise arbeitet wohl ein Florentiner irgendein Prachtstück in seiner heimischen Art, wie z. B. *Francesco di Simone* das Grabmal Tartagni (1477) in S. Domenico (Durchgang zur linken Seitentür); allein dieses ist doch nur eine plastisch und dekorativ befangene Nachahmung des Grabmals Marzuppini (S. 222) und das meiste, was sonst vorkommt, ist noch viel geringer. f g

Als prächtige dekorative Erscheinung ist das Stukkograbmal des Lodov. Gozzadini im linken Seitenschiff der Servi (statt des dritten Altars) trotz seines Schwulstes diesen Marmorsachen vorzuziehen; von einem unbedeutenden Bildhauer jener Zeit, *Giov. Zacchio.* Auch das einfachere Grabmal des Giac. Birro im Klosterhof von S. Domenico ist eines von den glücklich angeordneten des beginnenden Barockstils. h i

Ein Gegenstück zu den metallenen Fackelhaltern der toskanischen Paläste (welche hier durch diejenigen am Pal. del Podestà nur mittelmäßig repräsentiert sind) bilden die

sehr stattlichen ehernen *Türhämmer*, als springende Tiere u. dgl. in reicher Einfassung gebildet. An den zahlreichen Palastpforten, wo sie vorkommen, reichen sie allerdings nicht über das 16. Jahrhundert und kaum in dasselbe hinauf.

a In *Parma* haben die zierlichen Pilaster an der Fassade
b von S. Sepolcro das Datum 1505. — Im Dom: die Marmorschranken der vierten Kapelle rechts; dann unterhalb der Treppe gegen die südliche und die nördliche Seitentür hin zwei Grabmäler, das eine (der Familie Carissimo) mit dem Namen des Skulptors Gio. Franc. da Grado bezeichnet, beide von den schönern Arbeiten der reifern oberitalischen Renaissance, ohne Figürliches. Im rechten Querschiff das rotmarmorne Denkmal des Barthol. Montinus 1507.

c Im Dom von *Reggio* nennt sich gleichzeitig (1508) der Goldschmied Barthol. Spanus als Verfertiger eines einfachen bischöflichen Nischengrabes mit der guten Statue des (schlafend dargestellten) Verstorbenen; Kapelle links vom Chor. Anders der Art dritte Kapelle rechts.

In *Ferrara*, wo man von jeher dem Marmor weniger entfremdet war, steht die Bildung der Arabeske durchschnittlich etwas höher als in Bologna. Man lernt sie z. B. auf eine sonderbare Weise kennen an den Eckbekleidungen mehrerer sonst ganz schlichten Paläste, einer Art Programme einer künftigen durchgängigen Marmorbekleidung, zu wel-
d cher dann Zeit und Mittel fehlten. Die schönsten an Pal. de' Leoni, der auch eine vorzügliche Tür aufweist
e (S. 202, b). — Die Pfeilerbasen in der Karthause S. Cristoforo haben ebenfalls sehr schöne Arabesken, wobei man sogar den Namen Sansovinos zu nennen wagt.

f In *Modena* ergibt der Dom außer einem guten Nischengrab (Molza, Kapelle links vom Chor) ein paar merkwürdige große Altarnischen in beiden Seitenschiffen. Die schönste die des ersten Altars rechts, deren Füllungen von Dosso Dossi ausgemalt sein sollen.

Venedig besitzt einen ungemeinen, aber einseitigen Reichtum an Ornamenten dieses Stiles. Zwar ließ es der gediegene Prachtsinn an weißem und farbigem Marmor, an Stoffaufwand aller Art nicht fehlen, so daß die äußere Aufforderung, schön zu bilden, so stark war als in Florenz und Rom. Allein sei es die größere Entfernung von den römischen Altertümern, sei es das Bewußtsein, daß der Besteller doch nur Pracht und Glanz zu würdigen verstehe — das Ornament kommt nur in einzelnen Rich-

tungen zu wahrhaft hoher Blüte. Ihm fehlte auch die rechte Pflegemutter: die strengere Architektur, welche den Sinn für *Verhältnisse* im großen wie im kleinen wach gehalten hätte.

Man muß hier das Ornament weniger an einzelnen Prachtarbeiten, an Gräbern und Altären aufsuchen; die vornehmern Gräber gehen nämlich schon frühe über die bloße Nischenform hinaus und werden große, ausgedehnte, selbst triumphbogenartige Wandarchitekturen mit Säulenstellungen und Statuen, neben welchen die Arabeske nur gleichsam in den Kauf gegeben wird; auch die Altäre nehmen eine mehr umständliche architektonische Bildung an. Während aber so die Zierdenkmäler zu Bauten werden, bleibt gerade die eigentliche Architektur, wie wir sahen, in ihrem Wesen dekorativ, und so findet sich das wichtigste von Arabesken hauptsächlich an der Außenseite der Gebäude.

Der aufmerksame Beobachter wird bald bemerken, daß die bloß vegetabilischen, hauptsächlich für Friese passenden Arabesken im Schwung der Zeichnung und in der zugleich zarten und kühnen Reliefbehandlung den großen Vorzug haben vor den mehr figürlichen, einen aufwärts strebenden Stamm umspielenden, welche anderweitig die Hauptverzierung der Pilaster sind. Es scheint, als hätte die Schule der Lombardi dies gefühlt; sie gab wenigstens auch den Pilastern sehr oft bloßes Rankenwerk, ohne jene Schilde, Vasen, Greifen, Harpyien, Täfelchen, Putten usw. Später, zu Anfang des 16. Jahrhunderts, folgen dann auch treffliche Pilasterbekleidungen der letztern Art, allein nur um bald einer öden Manier Platz zu machen. Im ganzen ist man sich nur wenig klar darüber, daß tragende Glieder anders dekoriert werden müßten als getragene. Unter den bessern, *an Gebäuden* vorkommenden Arabesken sind etwa beispielshalber folgende zu bezeichnen.

Die Portalpilaster an S. Zaccaria. — In S. Maria de' miracoli a
hauptsächlich die Arabesken an der Balustrade über den b
Chorstufen, an den Basen der Chorpilaster (mit Sirenen und Putten hübsch figuriert) und am Gesanglettner; die Friese der Chorschranken; die Pilaster der Türen; das übrige hat an sich nur mittlern Wert, hilft aber mit zum Eindruck eines in seiner Art einzigen Reichtums. — An der Scuola di S. Marco alle horizontalen und bogenförmigen Bauglieder mit dem schönsten Rankenwerk, auch die c

(zum Teil restaurierten) durchbrochenen Zieraten und die Akroterien vorzüglich; die meisten Pilaster kaum mittel-
a mäßig. — Am Vorhof von S. Giovanni Ev. das wenige
b sehr schön. — Am Hinterbau des Dogenpalastes (von *Bregno* und *Scarpagnino*) das beste wohl die Arabeskenflächen im zweitobersten Stockwerk, die Pfeiler über der Riesentreppe und wahrscheinlich auch viele Fensterpilaster; wenigstens sind diejenigen an der Kanalseite, welche man in der Sala dello Scudo und in der Sala de' Rilievi genau betrachten kann, die bestornamentierten in Venedig, von einem fast reinen Gleichgewicht des Orna-
c mentalen und Figürlichen. — An der Scuola di S. Rocco ist das reiche Ornament durchgängig unrein, zumal an der
d Treppe. — Eine schöne Tür ist außen am Gebäude der
e Akademie (Westseite) eingemauert. — An S. Michele: die Pilaster der Pforte, die Basen der Chorpilaster, u. a. m.

Als nicht sehr frühe und doch noch ganz primitive Renais-
f sance ist die marmorne Choreinfassung in den Frari (1475) geschichtlich bemerkenswert.

In der Dekoration und im Entwurf *einzelner* Denkmäler ist offenbar *Alessandro Leopardo* der erste und der allein
g mit den Florentinern Vergleichbare. Seine Basis der Reiterstatue des Feldherrn Colleoni bei S. Giovanni e Paolo, datiert 1495, ist mit bewundernswertem Takt komponiert; leicht und schlank, mit sechs vorgelehnten Säulen, mit schönfiguriertem Fries und Sockel, hebt sie das ihr anvertraute, nichts weniger als kolossale Bildwerk außerordentlich, ohne doch durch allzu große eigene Ansprüche den
h Blick zu zerstreuen. Weltberühmt sind dann Leopardos drei eherne kandelaberartige Fußgestelle für die Flaggenmaste auf dem Markusplatz, ebenfalls von glücklicher Komposition und vortrefflichem Stil des einzelnen. (Bei
i den Ornamenten der Capella Zeno in S. Marco möchten andere Hände gewaltet haben, ausgenommen etwa an der Basis der Madonna, welche Leopardos nicht unwürdig wäre.) Für alles übrige werden bestimmte Namen überhaupt nicht oder doch ohne genügende Sicherheit genannt, bis mit *Guglielmo Bergamasco* und *J. Sansovino* eine näher dokumentierte Reihe — freilich von geringerm ornamentalem Interesse — beginnt.

k Im Dogenpalast enthalten die Sala de' Busti und die Camera a letto noch prächtige Marmorkamine aus der Schule der Lombardi; über gewundenen Säulchen und

herrlichen Konsolen etwas zu schwere Friese (sogar ein doppelter) und neuere Aufsätze.

Die *Brunnen* gaben in Venedig als bloße Zisternenmündungen kein geeignetes Motiv zu besonderm Schmucke her; doch mußte den beiden im Hof des Markuspalastes eine a Gestalt verliehen werden, die mit der Umgebung in Harmonie stand, was allerdings erst zur Zeit der beginnenden Barockformen (1556 und 1559, durch *Conti* und *Alberghetti*) geschah. Der eine ist ein vorzügliches Denkmal phantastisch reicher Dekoration in der Art des Benvenuto Cellini, mit glücklicher Mischung des Zierates und des Figürlichen. — Von Sakristeibrunnen hat derjenige bei den Frari einen guten Marmorfries. — Ein ganz einfacher und b sehr guter ist in der Hofhalle der Akademie eingemauert.

Von *Altären* sind die beiden des Pietro Lombardo im Quer- c schiff von S. Marco dekorativ wohl die zierlichsten.

An *Grabmälern* hat wohl etwa der Sarkophag eine gute Rankenverzierung (Grab Soriano in S. Stefano, links vom d Portal, u. a. m.), dagegen sind die Arabesken der baulichen Einfassung, wie bemerkt, selten mehr als mittelmäßig. Die Einfassung selbst ist als großes Gerüst in der Frührenaissance meist sehr gut gedacht; ja man könnte Denkmäler wie die Dogengräber im Chor von S. Giovanni e Paolo e (Vendramin 1478, von *Aless. Leopardo*) und von S. Maria de' Frari (Denkmal Tron 1472, von den *Bregni*) harmo- f nischer finden als die Kirchenfassaden desselben Stiles, zu welchen die organisierende Kraft nicht ausreichte; die genannten Gräber sind überdies auch im Ornament gut. — Aber mit dem 16. Jahrhundert wird dieses Gerüst auffallend einfacher, größer und derber, mit vortretenden Säulen, Simsen und Giebeln; die Einzeldekoration muß weichen, um den Statuen das fast alleinige Vorrecht zu lassen. Ebenso ergeht es den Altären, Emporen usw. Guglielmo Bergamasco hat z. B. in S. Salvatore den Hochaltar g und den zweiten Altar links, Jac. Sansovino ebenda das Dogengrab Venier und den Orgellettner in dieser Weise gestaltet; viel einfacher und ärmer im Detail als seine Biblioteca ist. — Ein schönes Grabmal, bloß Sarkophag mit Büste und Untersatz, in S. Stefano (Capelle links vom h Chor), dem Sanmicheli zugeschrieben, sucht Reichtum und strengern Klassizismus zu vereinigen. Man mag es vergleichen mit seinen veronesischen Monumenten, z. B. dem an der Außenmauer von S. Eufemia. — Von ver- i

a zierten Grabplatten eine Anzahl z. B. im Chorumgang von S. Zaccaria.

Für die *bronzenen Leuchter* gab der berühmte des Andrea Riccio im Chor des Santo zu Padua das verlockende Beispiel eines endlos reichen Schmuckes. Die beste spätere
b Arbeit ist der Leuchter neben dem Hochaltar der Salute, von Andrea d'Alessandro Bresciano, mit nicht weniger als sechs Ordnungen von allerdings hübschen Figürchen, von den Sphinxen der Basis an gezählt. — Ein Werk derselben Hand sind wahrscheinlich auch die sechs Leuchter auf dem Altar.

c Von geringerm Wert und schon vorherrschend barock: die Leuchter in S. Stefano (Kapelle rechts vom Chor, aus den
d Jahren 1577 und 1617); diejenigen in S. Giovanni e Paolo
e (Capelle del Rosario), welchen auch die silbernen Leuchter in der Kapelle des heil. Antonius im Santo zu Padua nur zu ähnlich sind usw.

In *Padua* enthält die Kirche il Santo billig das Präch-
f tigste. Gleich beim Eintritt bemerkt man zwei schöne Weihbecken, das eine mit einer guten gleichzeitigen Statuette des Täufers, das andere mit derjenigen Christi, welche später von Tiziano Aspetti gearbeitet ist. Dann folgt im linken Seitenschiff das pomphafte Grabmal des
g Antonius de Roycellis († 1466), von florentinischer Ordnung. Das ganze Chor ist mit reichen Marmorwänden umgeben, deren Ornament freilich nicht zum besten gehört; er enthält dann, links neben dem Altar, eines der berühmtesten Dekorationsstücke der ganzen Renaissance:
h den großen ehernen *Kandelaber* des *Andrea Riccio* (1507). Dieses Werk resumiert das ganze ornamentale Wissen und Können der damaligen Paduaner; an Fleiß, Gediegenheit, Detailgeschmack hat es kaum seinesgleichen. Allein es ist des Guten zu viel; die Gliederung hat wohl doppelt so viele Absätze oder Stockwerke als ein antiker Leuchter bei gleicher Größe haben würde, und diese einzelnen Abteilungen sind untereinander zu gleichartig im Maßstab. Verbunden mit der dunkeln Farbe wird dies doppelt fühlbar. Man sehe den Kandelaber aus einer Entfernung von zehn Schritten an und denke sich z. B. den gleich großen vatikanischen daneben, beide als Silhouetten wirkend[1].

[1] Sonst ist wohl das Grabmal Turriani in S. Fermo zu Verona (Kapelle neben dem linken Querschiff) ganz von Riccio; die bronzenen Reliefs rings um den Sarkophag sind in Paris geblieben und

Außerdem ist die Capella del Santo nichts als ein Prachtstück von Renaissance. Ich sehe nicht ein, warum man dieses Werk dem J. Sansovino zuschreibt, während sich *Matteo* und *Tommaso Garvi* an dem Eckpilaster rechts ausdrücklich nennen[1]. Außer der Architektur und der glänzenden, aber nicht ganz reinen Dekoration fast sämtlicher Bauglieder gehört ihnen wahrscheinlich auch ein großer Teil des plastischen Einzelschmuckes an; so die (allzu) reiche Figurierung der äußern Eckpilaster, deren Stil kenntlich die Schule des Leopardo verrät; die Propheten in den Bogenfüllungen nach innen und nach außen; die Putten an den innern und äußern Friesen; vielleicht sogar die fünf Heiligenstatuen auf der obern Brüstung. Wenn aber etwas Dekoratives dem Jac. Sansovino bleiben soll, so sind es am ehesten die herrlichen von Tiziano Minio ausgeführten Arabesken der gewölbten Decke. Wem die Reliefhalbfiguren der Apostel in den Lunetten derselben zugeschrieben werden müssen, mag dahingestellt bleiben. *Vicenza* ist besonders reich an großen und prächtigen *Einrahmungen der Altarbilder* durch Architekturen in Marmor oder Terrakotta. Da man hier und in Verona zur gotischen Zeit und auch noch später den Seitenschiffen der Kirchen keine Fenster oder nur ganz geringe runde Luken gab, so war ein genügender Raum für solche Dekorationen vor- a
handen. Zunächst enthält S. Lorenzo deren mehrere von Wert; hauptsächlich aber S. Corona. Hier ist der fünfte b
Altar links eines der prachtvollsten Phantasiewerke, welche in dieser Gattung überhaupt vorhanden sind, und wenn nicht die Überfülle den lombardischen, die bunten Marmorscheiben der Pilaster den venezianischen Charakter verrieten, so wäre er auch eines der schönsten.

In *Verona* enthält S. Fermo mehrere gute, darunter eine c
Nachahmung des Arco de' Gavi (S. 36). — Im Dom sind d
diese Tabernakel merkwürdigerweise oben spitzbogig geschlossen, wahrscheinlich um mit dem Bau in einiger Har-

schmücken jetzt die Tür der Salle des Cariatides im Louvre; das Dekorative — eine untere bauchige Säulchenstellung, darüber eherne Sphinxe, welche den Sarkophag tragen — ist zwar sorgfältig und zierlich, aber im ganzen zu möbelhaft gedacht für ein Grabmal.

[1] Die Inschrift ist wohl so zu lesen: Matthaeus et Thomas sculptores et architecti fratres Garvi de Allio Mediolanensi faciebant. Am Pilaster links steht allerdings der Name des Girol. Pironi, aber nur an dem Nebenstreifen.

monie zu bleiben; übrigens meist gering, mit Ausnahme desjenigen über dem Grab der heil. Agatha (Schluß des rechten Seitenschiffes) vom Jahr 1508, welcher in den Arabesken seiner äußern Pilaster das Höchste an Delikatesse, Schwung und Reichtum erreicht, aber in Verbindung mit derselben Überfülle, welche so manche lombardische Dekoration verderbt. (Das Figürliche überdies
a nicht vom besten.) — In S. Anastasia eine Reihe der reichsten und größten; die innere Pilasterordnung durchgängig mit strengern Arabesken in dunkelm Stein, die größere äußere Ordnung mit dem reichsten Rankenwerk in hellerm Marmor; einer der besten der dritte rechts; in anderer Weise architektonisch bedeutend derjenige des rechten Querschiffes; zweie links (der erste und vierte) werden bei Anlaß der Skulptur vorkommen.

b In *Bergamo* kann die Fassade der Kapelle Colleoni an S. Maria maggiore (S. 215, b) beinahe eher für ein großes Dekorationsstück als für ein Bauwerk gelten. Es gibt reicher verzierte Fassaden, wie z. B. diejenige der Certosa von Pavia, bei welchen gleichwohl die Architektur viel mehr ihr Recht behauptet, als an diesem bunten, graziösen und kindlich spielenden Zierbau.

Im Dom von *Como* sind die Tabernakel der Denkmäler der beiden Plinius (das eine datiert 1498) dekorativ merkwürdig, weniger wegen der barock-reichen Kandelabersäulen, als wegen der Konsolen mit den magern nackten Tragfiguren, welche offenbar den Schlußsteinen römischer Triumphbogen nachgebildet sind. Die Tür des nördlichen Seitenschiffes, zum Teil von dem Architekten Tommaso Rodari, aber aus dessen früherer Zeit, ist auf das reichste überladen in der lombardischen Art jener Epoche. Vielleicht von derselben Hand wie die Pliniusdenkmäler ist dann der überaus prächtige Schnitzaltar (der zweite rechts) im Innern, von welchem ein mehreres bei Anlaß der Skulptur; das Dekorative ist als Ganzes nicht gut und im Detail nirgends rein, obwohl nicht geistlos; die Kandelabersäulchen zu zart für die vortretenden Gesimse.

An der Kathedrale von *Lugano* sind die Arabeskenpfosten der drei Hauptpforten zwar, zumal im Verhältnis zu ihrer baulichen Funktion betrachtet, sehr überfüllt, auch zum Teil nicht mehr rein in der Komposition, aber von der elegantesten vegetabilischen Arbeit, schwungvoll und stark unterhöhlt.

Von der *Certosa* von *Pavia* wurde das wenige, was wir nach alternden Erinnerungen und nach Abbildungen vorbringen durften, bei Anlaß der Architektur (S. 191, f) gesagt. Das im Querbau befindliche, sehr prächtige Grabmal des Giangaleazzo Visconti wurde 1490 von einem gewissen Galeazzo Pellegrini entworfen, der sonach der Urheber des Dekorativen sein möchte; an den plastischen Teilen wurde bis 1562 von sehr verschiedenen Händen gearbeitet. a

Von Marmor und Erz wenden wir uns zu der Dekoration in *Holz*, welche in der Renaissance eine so bedeutende Stelle einnimmt.

Die mittelalterliche Kirchendekoration hatte ein Prinzip, welchem sie aus allen Kräften nachlebte: die Zubauten, wodurch sie die Harmonie des gotischen Gesamtbaues stören mußte, so reich und prachtvoll als möglich zu gestalten; gleichsam zur Entschuldigung und zum Ersatz für den unterbrochenen Rhythmus des Ganzen. Daher wirken noch so manche Wendeltreppen, Lettner, Balustraden usw. im Innern der Kirchen als Prachtstücke ersten Ranges; namentlich aber wurde das *Stuhlwerk* im Innern des Chores mit stets neuem Raffinement in den reichsten gotischen Zierformen und mit einem oft wertvollen figürlichen Schmuck ausgearbeitet. Italien besitzt nun zwar aus seiner gotischen Kunstperiode keine Chorstühle wie die des Ulmer Münsters; diejenigen der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi würden z. B. in Deutschland geringe Figur machen; ebenso die ältern Teile derjenigen im Dom von Siena, das Stuhlwerk in S. Agostino zu Lucca, in S. Domenico zu Ferrara (1384), in den Servi zu Bologna (1390), in S. Zeno zu Verona, selbst dasjenige im Dom von Reggio. (Am ehesten behaupten noch die Chorstühle im Dom von Orvieto einen unabhängigen Wert, weniger wegen des Architektonischen, als wegen der eingelegten Ornamente und Halbfiguren des Pietro di Minella aus Siena um 1400.) — Allein zur Zeit der Renaissance warf sich die Dekoration mit einem Eifer gerade auf diese Gattung, welcher das Versäumte gewissermaßen nachholte. Das Stuhlwerk und die Lesepulte in einzelnen Kirchen und Kapellen, auch wohl in weltlichen Gebäuden, sowie die Orgellettner und die Wandschränke in den Sakristeien, aus dieser Zeit, erreichen das Mögliche innerhalb der Grenzen dieser Gattung, und einzelne davon werden auf immer als b c d

klassische Muster dienen. Alle Luxusschreinerei unserer Tage pflegt dieselben — zugestandenermaßen oder nicht — wenigstens teilweise nachzuahmen, wie der Blick auf die beliebtesten Prachtmöbel der Ausstellung von London beweist. Nur findet sie nicht immer nötig, diesen Vorbildern außer dem Detail auch das Prinzip abzusehen, welches mit so großer Sicherheit das Architektonische und das Dekorative zu scheiden und zu verbinden wußte.

Als Nebengattung der Architektur richtet sich diese Holzschnitzerei natürlich nach den persönlichen und Schuleinflüssen derselben: dennoch stellen wir hier der Übersicht zuliebe die wichtigern Werke der ganzen Gattung nach den wenigen Städten zusammen, welche der Verfasser daraufhin hat durchforschen können. — Sie besteht, wenn man das rein Architektonische, die Stützen, Gesimse usw. abrechnet, aus zwei Darstellungsweisen: dem ausgeschnitzten Relief (vom flachen bis zum stark vortretenden und unterhöhlten) und der glatten eingelegten Arbeit (Intarsia, Marketterie), welche sowohl jede ausschließlich, als auch beide gemischt angewandt wurden. Zu figürlicher Darstellung wurde mit Vorliebe (doch nicht allein) die Intarsia gebraucht. Stellenweise Vergoldungen kommen je später, desto häufiger vor.

Den meist lombardischen Klosterbrüdern und Handwerkern, welche als Urheber dieser zum Teil so wunderschönen Arbeiten genannt werden, will man bisweilen deren Erfindung nicht recht zutrauen; manche glauben dem Werk eine Ehre anzutun durch die Annahme, dasselbe sei „nach der Zeichnung Raffaels usw." ausgeführt. Dies ist derselbe Irrtum, der bei der Beurteilung der griechischen Vasen, der pompejanischen Malereien und bei so vielen andern Punkten der vergangenen Kunst sich geltend macht; man unterschätzt das Kunstvermögen, welches in gesundern Zeiten über das ganze Volk verbreitet war. In einzelnen Fällen soll jedoch die Mitwirkung bedeutender Künstler nicht in Abrede gestellt werden.

Die Holzschnitzerei hielt sich bis gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts in ziemlich reinen Formen, empfand aber doch auf die Länge eine unvermeidliche Mitleidenschaft unter den großen seitherigen Schicksalen der Architektur. Als diese offenkundig das Detail zu mißhandeln und den äußerlichen Effekt zum höchsten Ziel zu machen anfing, da verfiel auch die Nebengattung ins Barocke und

später, der Harmonie mit den Baulinien zu Gefallen, in das Glatte und Ärmliche. Doch gibt es noch aus dem 17. Jahrhundert treffliche Arbeiten dieser Art, und im 18. Jahrhundert flößte der Rokoko dem Stuhl- und Schrankwerk bisweilen sein eigentümliches neues Leben ein.

In *Florenz* finden sich von dieser Gattung keineswegs die prächtigsten Beispiele, aber dafür eine Reihe, welche die Stilübergänge klarmacht und der Entwicklung der Architektur wahrnehmbar folgt. Laut Vasari hätte *Brunellesco* auch hier einen bestimmenden Einfluß ausgeübt.

Zum Altertümlichsten innerhalb der Renaissance, mit einzelnen noch gotischen Details, gehört das schöne Stuhlwerk in der Kapelle des Pal. Riccardi und dasjenige im a
Chor von S. Miniato. — Auch die einfache, mit einem eng- b
lischen Gruß figurierte Intarsiatür der Sakristei in der Badia von Fiesole ist wohl auch aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Unter dem Einfluß Brunellescos und Donatellos entstand ohne Zweifel das Täfelwerk in der Sa- c
kristei von S. Lorenzo; mit vortrefflicher einfacher Intarsia. Darauf folgte wohl zunächst die bedeutende und als Ganzes klassisch zu nennende Leistung der großen Dekoratoren *Giuliano* und *Benedetto da Majano:* das Getäfel der Sa- d
gresti a nuova im Dom mit Donatellos Fries von festontragenden Putten (gegenwärtig grau bemalt). Einfache das Innere der Wandschränke oder bloße Ornamente darstellende Intarsia, von schlanken Pilastern unterbrochen, mit mäßigen Gesimsen. — Dem Benedetto allein wird die e
prächtige Intarsiatür in der Sala de' Gigli des Pal. Vecchio zugeschrieben, deren Marmoreinfassung von ihm ist. (Sie stellt unter anderm die Gestalten Dantes und Petrarcas dar.) — Vom Ende des 15. Jahrhunderts ist dann das herr- f
liche Getäfel in der Sakristei von S. Croce, welches als Einfassung für Giottos Bilderzyklus vom Leben Christi und des heil. Franziskus gearbeitet wurde, der jetzt teils in der Akademie aufgestellt, teils im Auslande zerstreut ist. Nirgends mehr ist wohl die Intarsia mit so feinem Bewußtsein abgestuft, vom fast bloß kalligraphischen Band bis zum reichbewegten Hauptfries; das Relief beschränkt sich auf die Pilaster und die Hauptglieder des Gesimses. (Ebenda auch älteres und befangeneres Getäfel.) — Die Tür zur Sakristei und die zur nahen Kapelle Medici — geschnitzte Rosetten mit Intarsiarahmen eingefaßt — sowie die (der freien Luft wegen) ganz geschnitzte Tür der Capella de'

Pazzi im ersten Klosterhof könnten wohl von demselben
a Meister sein. — Noch sicherer ließe sich dies vermuten von dem einfach edeln Stuhlwerk im Chor der Badia, wo auch noch das (wohl einzige) Mittelpult aus dieser Zeit erhalten ist, sechseckig, darüber eine kurze dekorierte
b Stütze, welche den (neuern) Oberteil trägt. — Einfachere Türen z. B. an S. Felice, am Pal. Guadagni usw. (Von Giul. und Antonio da S. Gallo sind keine sichern Schnitzarbeiten vorhanden.)
c Die Rücken der Chorstühle in S. Maria novella, eine (frühe) Arbeit des *Baccio d'Agnolo* (s. unten), beschließen das 15. Jahrhundert in dieser Gattung glanzvoll, mit einer Reihenfolge der reinsten und vorzüglichsten Arabesken. (Auch die aufgesetzten Pilaster Intarsia. — Die Stühle selbst später nach einer Zeichnung des Vasari erneuert.)
d — Jedenfalls erst 16. Jahrhundert: der mit Weiß und Gold bemalte Orgellettner in S. M. Maddalena de' Pazzi. — Aus
e der Mitte dieses Jahrhunderts stammt wohl die Tür, welche jetzt in den Uffizien (Gang der toskanischen Skulptur) angebracht ist; lauter starkes, im neuen Sinn antikisierendes Reliefornament, aber noch von schöner Bildung[1].
f — Noch das Stuhlwerk in der Hauptkirche der Certosa und die vom Jahre 1590 datierte Tür offenbaren einen gewissen Widerstand gegen den andringenden Barockstil. —
g Von den Arbeiten des 17. Jahrhunderts zeigen z. B. die Beichtstühle und Türen in S. Micchele e Gaetano diesen Stil zwar siegreich, aber besonders tüchtig und ernst gehandhabt. Ferner ist Florenz der klassische Ort für *Bilderrahmen*; hier erfährt man am vollständigsten, wie die großen Maler (und auch die Bildhauer) des 15. Jahrhunderts ihre Werke eingefaßt wissen wollen. Das Kunstwerk steht in einem mehr oder weniger architektonischen Sacellum von einer Staffel, zwei Pilastern und einem oft reich bekrönten Obergesimse, die Pilaster mit Reliefarabesken insgemein Gold auf Blau, das Gesimse mit ganz vergoldeten; bei Nischen für Skulpturen kommt noch sonstiger baulicher Schmuck hinzu. Der größte Schatz dieser Art sind die Rahmen der
h meisten Altargemälde im Querschiff und Hinterbau von S. Spirito; hier allein kann man innewerden, weshalb ein Sandro, ein Filippino in glattem oder wenig verziertem goldenen Hohlrahmen keinen ganz vollständigen Eindruck

[1] Die Dekoration der Bibl. Laurenziana siehe unten bei Anlaß der Bauten Michelangelos.

macht, indem nur diese Prachteinfassung das überreiche Leben des Bildes schön ausklingen läßt[1]. Andere vorzügliche Rahmen unter anderm in S. M. Maddalena de' Pazzi. — Ein einfach schöner um die Nische eines von Lionardo del Tasso gearbeiteten S. Sebastian in S. Ambrogio (links). — Von *Caroto*, einem tüchtigen Dekorator des 16. Jahrhunderts, die Nische um die Madonna des Alberto di Arnoldo im Bigallo. (Archivraum.) — Wie oft und wie stark der kostbaren Holzschnitzerei durch Stukko nachgeholfen wurde, weiß ich allerdings nicht anzugeben.

Endlich mögen hier einige *geschnitzte Decken* angeführt werden, in deren Pracht die Renaissance bisweilen keine Schranken kannte. Sie sind sämtlich auf starkfarbig (mit Teppichen, Malereien usw.) dekorierte Wände berechnet und sehen, wo dies mangelt, um so schwerer aus, da die Vergoldung meist erblichen und das Holz stark nachgebräunt ist. Die reichste, noch aus dem 15. Jahrhundert, ist die der Sala de' Gigli im Pal. vecchio (sechseckige Kassetten, ringsum ein Löwenfries); die der anstoßenden Sala d'Udienza, von Marco del Tasso, scheint etwas neuer. Einfacher und leichter die Decken in Privatgebäuden, z. B. im Pal. Guadagni (Vorsaal des ersten Stockes). Andere Decken florentinischer Künstler sind bei Anlaß Roms zu erwähnen. — Nach dem Entwurf *Michelangelos* soll dann die sehr schöne Decke der Bibl. Laurenziana gearbeitet sein; sie hat viel größere Einteilungen und eine freiere vegetabilische Verzierung; unten wiederholt der Ziegelboden dieselbe Zeichnung. (Fantozzi schreibt auch die vergoldete Decke in der Kirche der Benediktinerinnen von S. Apollonia, Via S. Gallo N. 5747, dem Michelangelo zu; der Verfasser hat sie nicht gesehen.) Auf diesem Prinzip baute *Segaloni* weiter, der 1625 die Decke der Badia entwarf, eines der trefflichsten Werke dieser Art, von glücklich gemischtem architektonischem und vegetabilischem Reichtum, freilich

[1] Noch deutlicher wird ein ähnliches Verhältnis zugestanden in den Marmorrahmen einiger altvenezianischen Altarbilder, wo der Rahmen die perspektivisch berechnete Fortsetzung der im Bilde dargestellten Architektur ist; man sieht von der Nische hinter dem Marienthron her die beiden (gemalten) Bogen auf die beiden (gemeißelten) Pilaster zukommen. Der große Giov. Bellini in S. Zaccaria zu Venedig ist ein sprechendes Beispiel, ebenso derjenige in S. Giovanni e Paolo (erster Altar rechts). — Über die florentinischen Rahmen ist eine Stelle bei Vasari (Leben des Fra Bartolommeo) belehrend.

ohne alle organische Verbindung mit dem Gebäude. —
a Die Decke der Annunziata, von Ciro Ferri, im späten und schon flauen Barockstil.

Pisa hat einige zwar späte, aber vorzügliche Arbeiten, zumal Intarsien aufzuweisen.

b Im Dom ist zunächst der Bischofsstuhl gegenüber der Kanzel 1536 von *Giov. Batt. Cervellesi* (bei Vasari: Cervelliera) gearbeitet, ein Prachtstück der durch die Antike besonnen gewordenen Intarsia, das gerade in dieser Art seinesgleichen sucht. — Das Stuhlwerk im untern Teil des Chores ist etwas älter (angeblich von Giul. da Majano), ebenfalls lauter reiche Intarsia, mit Propheten, baulichen Ansichten, Musikinstrumenten, Tieren usw. Die plastisch trefflichen geschnitzten Ausläufe lassen auf den Meister des Stuhlwerkes der Badia in Florenz raten. — Die beiden Throne über den Chorstufen stattlich im beginnenden Barockstil um die Mitte des Jahrhunderts.

Von geschnitzten Decken ist die sehr glänzende und noch streng eingeteilte des Domes vom Ende des 16. Jahrhun-
c derts. Ausgearteter und schon mehr als ein freies Prachtstück behandelt: diejenige von S. Stefano de' Cavalieri (nach 1600).

d In *Lucca*: der Orgellettner rechts im Dom vom Jahr 1481, derb geschnitzt; außer der Holzfarbe Gold und Blau. (Allerlei neuere Zutaten.)

Die drei vordern Türen des Domes, die mittlere von größter Vortrefflichkeit. (In der Sakristei fünf Intarsiatafeln.)

e Die Tür des erzbischöflichen Palastes, älter und einfacher. (Innen eine treffliche Balkendecke auf geschnitzten Konsolen.)

f Der Orgellettner links im Dom, gute Barockarbeit, von Sante Landucci 1615.

g In *Siena* gehört das Stuhlwerk der obern Kapelle des Palazzo pubblico, von *Domenico di Niccolò* (1429), der frühsten Renaissance an; die Intarsia an den Wänden stellt Figuren mit den Artikeln des christlichen Glaubens dar. (Die Orgeleinfassung später und sehr schön.) — Aus der
h Blütezeit des Stiles sind die Intarsien des *Fra Giov. da Verona* (1503) zu erwähnen, welche, aus einer andern Kirche entlehnt, in die Rücklehnen der Stühle zu beiden Seiten der Chornische des Domes eingelassen sind; sie stellen teils heilige Gerätschaften und Symbole, teils Ansichten von Gebäuden und Gassen im Sinne jener Zeit dar.

— Ganz einfach und schön das Stuhlwerk im Chor der a
Hospitalkirche della Scala, von Ventura di Giuliano. Vom
allerreichsten und tüchtigsten beginnenden Barockstil das
in dieser Art klassische Stuhlwerk in der Chornische des b
Domes, samt Pult, 1569 von *Bart. Negroni,* genannt Riccio.
Wenn auch Handwerker, sonst namenlos, in dieser Gattung
bisweilen das Herrlichste leisteten, schlossen sich doch
berühmte Künstler nicht gegen die Übernahme von Zeich-
nungen ab. So hat *Baldassare Peruzzi*, der so manche
kleine Kirche mit ein paar tausend Backsteinen zum
Kunstwerk schuf, auch die Holzdekoration nicht ver-
schmäht. Von ihm ist der edelprächtige Orgellettner (rechts) c
in der genannten Kirche della Scala, auf den stolzen Kon-
solen, entworfen; in seinem Geist schufen die beiden *Barili* d
(1511) denjenigen im Dom über die Sakristeitür.
Die schönste in Siena vorhandene Holzdekoration, freilich
ganz architektonisch gedacht, sind wohl die acht eichenen e
Pilaster aus dem Palazzo del Magnifico (um 1500), jetzt
in der Akademie (vierter Raum); Werke des *Antonio
Barile.* Wenn die Arabesken, von Tierfüßen beginnend,
ihre Gefäße, Genien, Pane, allegorischen Figuren, Seepferde
usw., zu einem solchen Ganzen bilden wie hier, so vermißt
man den weißen Marmor kaum.

In *Perugia* steht das Stuhlwerk und Pult des Cambio f
obenan; keine Behörde der Welt sitzt so schön wie die
Herren Wechselrichter der Hauptstadt von Umbrien. Mitten
im Reichtum der durchgebildeten Renaissance (nach 1500)
wird auf das edelste das Maß beobachtet und der Unter-
schied der profanen Bestimmung von der heiligen fest-
gehalten. — Zunächst folgt das berühmte Stuhlwerk im g
Chor von S. Pietro, vollendet von *Stefano da Bergamo* um
1535 (mit Ausnahme der vordern Zusätze mit dem Datum
1556 und der Chiffre S. D. A. S.). Der untere Teil der
Sitzrücken Intarsia, das übrige Relief, von großer Pracht
und sehr edelm Geschmack. Die Erfindung wird ohne
irgendeinen bündigen Grund beharrlich Raffael zugeschrie-
ben, der doch in seiner letzten, höchstens dem Beginn
dieses Werkes entsprechenden Zeit selbst die Dekoration
der vatikanischen Loggien großenteils seinen Schülern
überlassen mußte. Die einzelnen raffaelischen Motive, als
Mittelfiguren der Wandstücke (die Caritas und Fides aus
der vatikanischen, damals noch in Perugia befindlichen

Predella, der Christus aus Peruginos und Raffaels Auferstehung im Vatikan, selbst der Heliodor, u. a. m.) beweisen, als bunte Auswahl von Reminiszenzen, gerade
a gegen Raffaels Urheberschaft. — Von einem gleichzeitigen, sehr tüchtigen Holzschnitzer die Chorstühle von S. Dome-
b nico und vielleicht auch diejenigen von S. Agostino (für welche man ebenso willkürlich Perugino in Anspruch
c nimmt); an beiden Orten die Intarsia besser als das Relief. — (Die Chorstühle des Domes glaube ich nach flüchtiger Erinnerung in dieselbe Zeit versetzen zu können.) — Der Übergang in das Barocke macht sich kenntlich an dem sehr zierlichen Stuhlwerk eines durch Gitter abgeschlossenen Raumes im Dom, rechts vom großen Portal. — In allen bedeutendern Kirchen und Sakristeien der Stadt und Umgegend eine Menge Besseres und Geringeres dieser Art; zusammen ein vollständiger Kursus der Dekoration in Holz.
d In *Rom* findet sich von dieser Art nur sehr Weniges, aber Bedeutendes aus der guten Zeit, nämlich die Türen der Zimmer Raffaels im Vatikan, unter Leo X. geschnitzt von *Giovanni Barile* und mit Intarsia versehen von *Fra Giov. da Verona.* Es läßt sich denken, daß das Verhältnis der beiden Gattungen und die Grenze dessen, was sie neben den Fresken zu leisten hatten, bei dieser Aufgabe besonders gründlich erwogen wurde. — Die Pforten in den Loggien u. a. a. O. im Vatikan stammen meist erst aus
e spätern Pontifikaten her. — Das Stuhlwerk in S. Eusebio soll eine gute Arbeit vom Ende des 16. Jahrhunderts sein. — Dasjenige der Capella del Coro in S. Peter erst aus der Barockzeit.

Daneben besitzt Rom vielleicht die beiden edelsten Holz-
f decken der Renaissance. Die eine (von *Giuliano da Majano*?) in S. Marco, noch früh und bescheiden aus der Zeit Pauls II.; die andere, von *Giuliano da San Gallo,* in
g S. Maria maggiore, Stiftung Alexanders VI., von dem schönsten und dabei weise gemäßigten Reichtum goldener Zieraten auf *weißem* Grund, den man sonst nur zu selten angewandt findet. — In allen nicht gewölbten Kirchen wurden dann fortwährend stattliche und prächtige Decken angebracht, allein der Barockstil verrät sich außer dem Detail auch in der oft bizarren, der wirklichen (und vom Auge verlangten oder vorausgesetzten) Balkenlage widersprechenden Einteilung; die bunte Bemalung (außer dem Gold mit Blau und Rot) vollendet den schweren Eindruck.

Meist um das Jahr 1600: die Decken in S. Maria in Trastevere, S. Crisogono, Araceli, Lateran, S. Cesareo, S. Martino a' monti usw. Weit erquicklicher erscheinen die *farblosen* und auf die Holzfarbe berechneten Decken, z. B. in S. Lorenzo fuori le mura (hinten), und die sehr stattliche im großen vordern Saal des Pal. Farnese.

Neapel ist reich an stattlichem Stuhl- und Schrankwerk usw. aus der Barockzeit, besitzt aber doch auch einiges aus der frühen und schönen Renaissance, sowohl Intarsia als Schnitzarbeit. Dahin gehören die Chorstühle von Monte Oliveto, namentlich aber eine Anzahl von Türflügeln, deren Behandlung für den Architekten wenigstens nicht ohne Interesse ist. So diejenigen von Monte Oliveto, die Tür, welche in S. Severino nach der Sakristei führt, die Tür an S. Arpino (Strada Trinità), die einfachern Pforten mehrerer Paläste (Colobrano-Carafa, della Pianura in einer Seitengasse rechts neben S. Paolo, u. a. m.). Die Pforten der Krypta im Dom sind von Erz gegossen, wahrscheinlich nach Angabe des Architekten.

Den Übergang in das Barocke bildet auch hier *Giovanni da Nola* mit den ungemein reichen Sakristeischränken der Annunziata (um 1540). Das Schnitzwerk, welches die ganze Geschichte Christi darstellt, ist eine mühselige und stillose Zugabe zu dem schon sehr unreinen Ornament.

In der Provinz Salerno enthält die Karthause S. Lorenzo di Padulla ein sehr umfangreiches Chorgestühl mit lauter biblischen Geschichten in Intarsia. (Mitteilung eines Freundes.)

In *Genua* ist das Stuhlwerk des Domchors eine sehr bedeutende Arbeit aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, von dem Bergamasken *Francesco Zabello,* welchem wenigstens die ausgedehnten biblischen Geschichten in den Intarsien der Rücklehnen zugeschrieben werden. Allein diese sind gerade der geringere Teil; eigentümlich und reich belebt erscheint eher das Dekorative, zumal das durchbrochene und figurierte Rankenwerk über den Lehnen, die Friese und runden Bedachungen. — In den meisten übrigen Kirchen Neueres und nicht von dem Belang, den man bei dem sonstigen Luxus erwarten würde.

Bologna besitzt vor allem die schönsten figurierten Intarsien von ganz Italien, in dem berühmten Stuhlwerk des Chores von S. Domenico, einer Arbeit des Dominikaners *Fra Damiano da Bergamo* (um 1530). Das Dekorative

tritt hier bei aller Gediegenheit doch weit zurück hinter dem unermeßlichen Reichtum und der tüchtigen Ausführung des Malerischen. Schon die oben herumlaufende Inschrift ist durchzogen und umspielt von Hunderten von tanzenden und spielenden Putten. An den Stuhlrücken sind dann die Geschichten des alten und neuen Testamentes dargestellt, nicht Dutzendarbeit, nicht Reminiszenzen, sondern lauter originelle Kompositionen voll Geist und Leben. Die vermutlich frühern erinnern mehr an die umbrische, die spätern mehr an die römische Schule. Die vordere Stuhlreihe (die im Jahr 1744 einer notwendigen Restauration scheint unterlegen zu sein) enthielt vermutlich in ihren kleinern Rückenfeldern die Geschichte des H. Dominicus, wenigstens sind in der Sakristei noch einige etwa daher gerettete Felder dieses Inhalts, nebst einigen der größern biblischen Reihe, in das Schrankgetäfel eingelassen. (Ebenfalls mit Fra Damianos Namen.)

Neben dieser unvergleichlichen Arbeit ist alles übrige Schnitzwerk Bolognas untergeordneter Art. Doch mag man
a im Palazzo apostolico (Vorsaal des zweiten Stockwerkes) die Tür mit Reliefornamenten nicht übersehen, welche unter anderm das stets Schönheit verkündende Wappen
b Papst Julius II. enthalten. Aus derselben Zeit möchte das einfach gute Stuhlwerk der Misericordia herrühren. —
c In S. Petronio ist das sehr ausgedehnte des Chores von unbedeutender Bildung; dagegen enthält die achte Kapelle rechts Stücke des alten Stuhlwerkes aus S. Michele in Bosco, von dem Olivetanermönch *Fra Raffaele da Brescia,* mit guten Reliefpilastern und Intarsien perspektivischen
d Inhalts; in der fünften Kapelle links sind die Intarsiaornamente des Stuhlwerkes (von *Giacomo de Marchis* und seinen Brüdern, 1495) sogar von florentinisch schöner
e Bildung. — In S. Michele in Bosco: die beiden Beichtstühle rechts, wohl des Fra Damiano würdig. — In S. Giovanni
f in Monte erscheint das Stuhlwerk des *Paolo Sacca* (1523), eine saubere und tüchtige Arbeit, technisch wie eine Vorstufe des letztern (die Intarsien bloß Bau- und Schrankansichten). — Weniger bedeutend: das Stuhlwerk der Cer-
g tosa, teils vom Jahr 1539, teils (nachgeahmt) 1611.

Die sehr zahlreichen *Bilderrahmen* aus der Werkstatt des Formigine können mit dem schönen Stil der obengenannten florentinischen keinen Vergleich aushalten. Überhaupt

steht in Bologna die Reliefschnitzerei durchgängig tiefer als die eingelegte Arbeit.

a In *Parma* hat der Dom ein noch halbgotisches Stuhlwerk vom Jahr 1473, bezeichnet: *Cristoforo Lendenari.* Dieser harmlose Meister fand einen Verehrer und Nachahmer („cultor") in Lucchino *Bianco* von Parma, welcher das Getäfel der Sakristei, wenigstens einen Teil desselben, schnitzte. (Meist Intarsia.) — Weit das Prächtigste aber sind die Chorstühle von S. Giovanni, als deren Verfertiger *Zucchi* und *Testa* genannt werden. In der Anordnung halbrunder Muscheln oben, in der Behandlung der Reliefarabesken, in den zu Drachen belebten und durchbrochenen Seitenstützen haben diese vorzüglichen Arbeiten etwas mit dem Gestühl in Genua gemein, in den höchst saubern Intarsien der Rücklehnen, welche lauter bauliche Ansichten von originellster Renaissance darstellen, sind sie von einzigem Werte. (Vgl. S. 165.)

b Im Battistero: Stuhlwerk von ähnlichem Stil und wohl von denselben Händen wie in S. Giovanni.

c Gute *Rahmen* dieses Stiles: um das Altarbild im Battistero, um die Bilder in der ersten und zweiten Kapelle rechts in S. Giovanni. Wie die Schule Correggios einrahmte, zeigt z. B. das erste Bild rechts in S. Sepolcro (eine heil. Familie

d von Girolamo Mazzola), wo sich auch eine der stattlichsten Barockdecken mit herabhängendem Zapfenwerk und gewaltigen Konsolen befindet.

e Von *Türen* ist die mittlere des Domes vorzüglich schön, auch die zu beiden Seiten und die etwas strengern des Battistero (in alter Form erneuert).

f In *Modena* enthält der Domchor ein Stuhlwerk, welches dem des Domes von Parma ähnlich und von demselben Lendenari 1465 gefertigt ist.

g Das umfangreiche Stuhlwerk im Dom von *Ferrara* (1498 bis 1525) ist in der Dekoration flüchtig neben den bessern bolognesischen Arbeiten: die Intarsien überdies sehr verdorben. — Ein ähnliches Stuhlwerk in S. Andrea daselbst

In dem reichen *Venedig*, das die Bergamasken so nahe unter der Hand hatte, ist die in Rede stehende Gattung lange nicht so vertreten, wie man erwarten sollte. Die Prachtliebe selbst verhinderte zum Teil das Aufkommen der Holzschnitzerei: statt manches Getäfels findet man eine Bekleidung mit kostbaren Marmorarten. Die Chorstühle der Kirchen aber sind großenteils neuer.

a Nicht sehr alt, aber doch noch halbgotisch sind diejenigen in den Frari, 1468 von *Marco da Vicenza* geschnitzt; mit keckem durchbrochenem Laubwerk, hohen geschwungenen Giebeln und Spitztürmchen. Die Relief-Halbfiguren der Rücklehnen sind bedeutender als die darunter befindlichen b Intarsien (bauliche Ansichten u. dgl.). — Ganz in derselben Art, nur einfacher: das Stuhlwerk in einer großen Nebenkapelle rechts an S. Zaccaria; dasjenige im Chor von S. Stefano.

c Es folgt das Getäfel und Schrankwerk hinten in der Sakristei von S. Marco, seit 1520 verfertigt von *Antonio* und *Paolo da Mantova, Vincenzo da Verona* u. a., mit guten geschnitzten Einfassungen und großen Intarsien; diese stellen unten das Innere der Schränke dar, oben Stadtansichten, die mit den Wundertaten des S. Marcus staffiert sind, gute Kompositionen in sorgfältiger Ausführung, doch mit Fra Damianos Stuhlwerk nicht zu vergleichen. — d Schöne Intarsiaarabesken der guten Zeit sieht man an dem Getäfel im Chor der Kirche (gegen das Schiff zu).

Mit dem Beginn der Barockzeit fanden reiche, geschnitzte Historien oder Brustbilder, begleitet von buntquellendem Ornament, hier einen ausgesprochenen Vorzug. Dieser Art e ist das Stuhlwerk des Niederländers „Alberto di Brule" im Chor von S. Giorgio maggiore, das noch spätere Wandgetäfel in der Cap. del rosario und im linken Seitenschiff von S. Giovanni e Paolo, dasjenige in den obern Sälen der Scuola di S. Rocco, im Chor des Carmine usw. Bei großem Luxus und einer oft raffinierten Behandlung des Figürlichen ist das Dekorative doch ohne rechte Freudigkeit, als wäre es nur eine Nebensache.

Dafür sind in Venedig noch eine Anzahl geschnitzter *Decken* der Frührenaissance vorhanden, dergleichen man vielleicht sonst nirgends beisammen findet. Da es sich nicht um heilige, sondern um Palasträume u. dgl. handelte, so durfte auch die Dekoration hier weniger ernst architektonisch, mehr reich und spielend verfahren. Daher überwiegt nicht die Balkenlage und Einrahmung, sondern der Zierat; nicht die Kassette, sondern die Rosette, als Schild, Blume usw. mit der größten Pracht — in der Regel f Gold auf Blau — stilisiert. Zwei dergleichen finden sich in den vom Brand des Jahres 1574 unberührt gebliebenen Zimmern des Dogenpalastes (Sala de' Busti und Camera a letto, beide zur jetzigen Antikensammlung gehörend);

ein sehr reicher, mit figurierten Mittelfeldern, und ein ganz a
vergoldeter mit Cherubim in der Akademie (Räume des
alten Klosters der Carità). — Von Kirchendecken dieses b
Stiles ist die (beträchtlich erneuerte) in S. Michele er-
halten, mit quadratischen Kassetten. Ein schönes Stück
einer Holzwölbung in S. Giacomo dall' Orio (rechtes
Querschiff).

Von *Gemälderahmen* ist wohl nach den noch gotischen
der muranesischen Altarbilder (Akademie, zweite Neben- c
kapelle rechts an S. Zaccaria, sowie Pinacoteca zu Bologna)
als einer der schönsten der ganzen Renaissance derjenige d
zu nennen, welcher das Bild Giov. Bellinis in der Sakristei
der Frari umgibt (1488); oben Sirenen und Kandelaber.
Andere geringere: zweite Kapelle links vom Chor, um den
Johannes Donatellos; dritte Kapelle links vom Chor, um
das Bild des Basaiti.

Über die Marmorrahmen mancher venezianischen Altar-
bilder vgl. S. 248, Anm. 1. Ihre Arabesken sind nirgends
von besonderm Wert.

In *Padua* ist das höchst prachtvolle Stuhlwerk im Chor e
von S. Giustina, mit zahllosen Historien, erst aus der
beginnenden Barockzeit; dasjenige in der nahen Capella
S. Prosdocimo (Kapitelhaus) dagegen von früher Renais-
sance mit guten Intarsien (Ansichten u. dgl.). Der Rahmen
um das Bild Romaninos ist dieses schönsten Gemäldes von
Padua nicht unwürdig. — Sehr große Intarsiatafeln mit f
Figuren findet man in der Sakristei des Santo.

Von Holzdecken hat diejenige im Obergeschoß der Scuola g
del Santo gemalte Kassettierungen der guten Zeit.

Mit *Verona* gelangen wir in die Gegenden, wo die größten
Virtuosen dieser Gattung heimisch waren. Einiges sehr
Bedeutende haben sie auch an Ort und Stelle hinterlassen.
Ein bescheidenes, aber graziöses Stuhlwerk der Früh-
renaissance findet sich hier im Chor von S. Anastasia, mit h
bloß dekorativen Intarsien. — Allein dasselbe verschwindet
neben den Arbeiten des in diesem Fach berühmten *Fra
Giovanni da Verona*. In der Kirche seines Klosters, S. Maria
in organo, ist von seiner Hand[1] zunächst der große höl- i
zerne Kandelaber (Kapelle rechts vom Chor), von schön-
stem Detailgeschmack, doch nicht ganz glücklich kom-
poniert; der Tempietto am obern Teil, mit den Statuetten auf

[1] Man glaubt, auch der Turm der Kirche sei nach Giovannis Ent-
wurf gebaut.

Sphinxen und Harpyien gibt eine unklare Kontur. Sodann das Stuhlwerk des Chores (1499), im Geschnitzten und Durchbrochenen wie in den Intarsien (welche oben Stadtansichten und Schrankbilder, unten Arabesken enthalten) von gleichmäßiger Schönheit und Gediegenheit ohne Raffinement; auch das Chorpult in echter Form erhalten. Ferner das Getäfel der linken Wand in der Sakristei, später, reicher, ja z. B. in den kandelaberähnlichen Wandsäulen schon ziemlich überladen. — Neben diesen Arbeiten des Giovanni befinden sich andere Stücke, nämlich die Wand-
a sitze vor dem Hochaltar und das Getäfel der rechten Wand in der Sakristei, welche in der Holzarbeit nur schlicht, aber durch die *aufgemalten* Landschaften des Caroto und Brusasorci merkwürdig sind.

b In *Brescia* enthält das Chor von S. Francesco ein noch halbgotisches Stuhlwerk, mit kalligraphisch zierlichen Intarsien, und einen der prachtvollsten Gemälderahmen des ganzen Stiles.

c In *Bergamo* endlich ist wenigstens ein Prachtstück, und zwar des *Fra Damiano* selbst, erhalten: das hintere Stuhlwerk im Chor von S. Maria maggiore, mit den geistvollsten Intarsien, bestehend aus Puttenfriesen verschiedener Ordnung und sehr schönen historischen Mittelfeldern. — Das vordere Stuhlwerk desselben Chores, von den Brüdern *Belli,* ist etwas älter; der ringsum gehende Aufsatz bildet eine leichte hölzerne Bogenhalle mit geschnitzten Akroterien (Meerwundern, Kandelabern usw.). Die Intarsien der Sitzrücken, welche kirchliche Geräte und Symbole zu Stilleben geordnet darstellen, könnten wiederum von Fra Damiano sein.

Den Beschluß der plastischen Dekoration machen die *Schmucksachen, Gefäße und Prachtgeräte* hauptsächlich des 16. Jahrhunderts, deren Stil wesentlich durch einen weltbekannten Künstler, den Florentiner *Benvenuto Cellini* (1500—1572) sein Gepräge erhielt.

Der einzige Ort, wo dokumentierte Sachen Benvenutos in
d einiger Anzahl beisammen sind, der Tesoro des Pal. Pitti in Florenz, ist dem Verfasser unzugänglich geblieben. Indes ergibt sich ein Bild des Stiles aus den Vasen, Schalen und andern Schmuckgegenständen, welche (nebst Neuerem) in
e den Uffizien, Abteilung der „Gemme" aufgestellt sind;
f einiges findet sich auch in der Galerie des Pal. Pitti (Durch-
g gang zu den hintern Zimmern); dann im Museum von Neapel

(Abteilung der Terrakotten, zweiter Saal), sowie zerstreut a. a. O. Manches von diesen Prachtgegenständen ist auch älter als Benvenuto oder sonst von seiner Art unabhängig. Das gegebene Motiv war in der Regel: irgendein kostbares Mineral, hauptsächlich Agate, Jaspen, Lapislazuli, auch wohl schöne Glasflüsse in mehr oder weniger freier, selbst phantastischer Form zum Gefäße zu bilden und mit Henkeln, Fuß, Rand, Deckelgriff usw. von Gold mit Email oder Edelsteinen zu versehen; oder man faßte eine Vase von Bergkristall mit eingeschliffenen Ornamenten oder Geschichten auf dieselbe Weise ein; Seemuscheln u. dgl. erhielten meist einen geringern Schmuck. Außerdem gibt es noch hier und da ganz metallene Goldschmiedearbeit mit Email und Edelsteinen aus dieser Zeit.

In dem vegetabilischen Ornament, in der Bildung der Arabeske darf man hier wohl nirgends mehr die unabhängige, elastische Schönheit der frühern Renaissance suchen, allein innerhalb der Grenzen der Gattung hätte diese wohl überhaupt kaum eine Stelle gefunden. Das Wesentliche ist der vollkommene Einklang der reichen Formen und der Farben, der Gefäßprofile und der Einfassungen und Zutaten, der hier erreicht ist; allerdings scheinbar nur ein konventioneller Einklang, der aber gleichwohl klassische Gültigkeit erlangt hat. Kostbare Steinarten, bei deren Bildung der Künstler schon auf die Form des eben vorhandenen Stückes Rücksicht nehmen, und die er zu irgendeinem Phantasiemotiv verarbeiten mußte, gestatteten in der goldenen Einfassung nichts streng Architektonisches, auch keinen zu großen plastischen Reichtum, sondern verlangten gerade die delikaten Henkel, Ränder usw. von Gold und Email, welche wir hier sehen. Und zwar wechselt insgemein flacheres Email auf Gold mit Reliefornamenten rings um die Edelsteine. In den Farben ist mit feinstem Sinn das Richtige getroffen: zu Lapislazuli u. dgl. eine Einfassung von Gold und Perlen; zu rotbraunem Agat eine Einfassung von weißen Emailzieraten und Diamanten auf schwarzem Grunde usw. Eine Hauptkonsequenz der freien Gefäßform aber war die phantastische (und doch noch nicht fratzenhafte) Ausbildung einzelner Teile der Einfassung zu Masken, Nymphen, Drachen, Tierköpfen u. dgl., und hier scheint Benvenuto vorzüglich in seinem Elemente gewesen zu sein. Statt der reinen Arabeske gab er Leben und Beweglichkeit.

a Von den geschliffenen Kristallsachen ist einiges bloß ornamentistischer Art, wie z. B. die herrlich mit Gold und Rot emaillierte Deckelschale in den Uffizien (mit den verschlungenen Buchstaben H und D, Heinrich II. und Diane de Poitiers?), das Bedeutendste aber figuriert; so (ebenda) eine Art von Trajanssäule mit reicher Basis, zwei Schalen mit Nereidenzügen, eine Flasche mit Bacchanal usw. Außerdem befindet sich hier ein berühmtes Denkmal: das Kästchen Klemens' VII. mit den in den Kristall geschliffenen Passionsgeschichten des *Valerio Vicentino*. Wie die Robbia, so ist Valerio durch seinen Stoff zu einer Einfachheit der Darstellung genötigt worden, deren Mangel die Reliefs der größten Meister jener Zeit nur bedingt genießbar macht. So glaubt man eines der reinsten Denkmäler damaliger Skulptur vor sich zu sehen; es fragt sich aber, ob Valerio im Marmor ebenso einfach und bedeutend geblieben wäre. Vielleicht dem hohen Werte dieser Kompositionen zuliebe wurde die Einfassung des Kästchens eine
b nur schlicht architektonische. (Zu vergleichen mit den Relieftäfelchen Verschiedener im ersten Zimmer der Bronzen, ebenda.)
c Anders das farnesische Kästchen des Joannes de Bernardi im Museum von Neapel, an welchem die reiche, bewegte Metalleinfassung das Übergewicht hat über die Kristallschliffe (Jagden, Taten des Herkules usw.). Als dekoratives Ganzes einzig in seiner Art, ist es im einzelnen bei trefflicher Arbeit doch minder erfreulich als das ebengenannte[1].

Leider ist von den erzgegossenen Prunkgegenständen, nach welchen Benvenutos Lebensbeschreibung die Lust rege macht, nichts Sicheres mehr erhalten[2]. — Die, welche bald nach ihm kamen, erbten das feine Gleichgewicht seiner Behandlung nicht, wurden auch wohl der sinnlosen spätmediceischen Liebhaberei für das Seltene und Schwie-

[1] Da wir diesen Kleinskulptoren, welche zugleich Medailleurs waren, weder hier noch bei Anlaß der Skulptur einen Abschnitt widmen können, so müssen wir auf die Lebensbeschreibung des Valerio Vicentino und der übrigen bei Vasari, sowie auf die Anmerkungen der Herausgeber verweisen.

[2] In der Bibliothek des Museums zu Neapel wird dem Benvenuto der Deckel eines Meßbuches, in Mantua (Sakristei von S. Barbara) ein Becken, im Schatz von S. Peter zu Rom eine Reihe von Leuchtern zugeschrieben. — Unter den Bronzen der Uffizien (erstes Zimmer) ist nur „Helm und Schild Franz' I." von ihm, und auch hier ließen sich Zweifel erheben.

rige untertan. (Apostelstatuetten von kostbaren Steinen a
und Exvotorelief Cosimos II. in den Uffizien.) — Von
dieser Sinnesweise sonst kunstverdienter Regenten ist dann
die florentinische Mosaiktechnik in „harten Steinen" (pietre
dure) ein unvergänglich zu nennendes Denkmal. Wir
dürfen die unglaublich kostspieligen Arbeiten dieser Fabrik
aus dem 17. und 18. Jahrhundert übergehen, da der selb-
ständige und eigentümliche künstlerische Zug darin unge-
mein schwach ist. Das Beste sind vielleicht einzelne Tisch-
platten mit Ornamenten auf schwarzem Grunde; von Ar-
beiten größern Maßstabes nennen wir bei diesem Anlaß die
Reliefverzierungen von feinen Steinen in der Madonnen- b
kapelle der Annunziata, die Wappen in dem großen Kup- c
pelanbau von S. Lorenzo und das Chorgeländer im Dom d
von Pisa.

Das römische Mosaik, welches nicht auf dem prinzipiellen
Luxus harter Steine, sondern auf der mittelalterlichen
Glaspaste beruhte und eine natürliche Fortsetzung des
alten, nie ganz vergessenen Kirchenmosaiks war, konnte
denn auch bis auf unser Jahrhundert ganz andere Dienste
leisten. Zur Zeit des Maratta, unter der Leitung des Cristo-
fari, gab es die größten modernen Altarbilder mit der Wir-
kung des Originals wieder. (Altäre von S. Peter.) e

Einen Übergang von der plastischen Dekoration zur gemalten bilden unter anderm die sog. *Majoliken,* über-
haupt die glasierten Geschirre des 16. Jahrhunderts, in
dessen zweiter Hälfte hauptsächlich zu Castel Durante im
Herzogtum Urbino eine ganze Schule mit diesem Kunst-
zweig beschäftigt war. — Der Verfasser kennt die wich-
tigste Sammlung, die der Apotheke der Kirche von Loretto, f
nicht aus Anschauung; eine Menge der besten Geschirre be-
finden sich ohnedies im Ausland (Sammlungen in Paris,
Berlin usw.); in Italien bewahren z. B. das Museum von
Neapel (zweiter Saal der Terrakotten), die Villa Albani
bei Rom (am Billardsaal) und andere Sammlungen noch g
manches Gute. h

Es sind fast die Farben der Robbia (S. 224), Gelb, Grün,
Blau, Violett, auf welche sich die Majolikenmaler be-
schränkten; in diese trugen sie Geschichten und Orna-
mente über, erstere großenteils nach Kompositionen der
römischen Schule, auch Raffaels selbst, weshalb die Sage
nicht ermangelt hat, sogar ihn persönlich zum Geschirr-
maler zu machen. (Einer der Urbinaten dieses Kunst-

zweiges hieß überdies Raffaele Ciarla, was Spätere unrichtig verstanden.) Auch Gio. Batt. Franco lieferte viele Zeichnungen. Unseres Erachtens ist indes das Ornament bei weitem das Wichtigere, sowohl die kecke plastische Bildung des Gefäßes selbst mit Tierfüßen, Fruchtschnüren, Muschelprofilen usw., als die aufgemalten Zieraten. Für die letztern war die Beschränkung in den Farben offenbar eine jener wohltätigen Schranken, welche das Entstehen eines festen und sichern Stiles begünstigen. Das schon etwas vorgerückte 16. Jahrhundert verrät sich allerdings in einzelnen barocken Formen, allein im ganzen ist das Ornament doch vom besten dieser Zeit (namentlich wo es zart und dünn auf einem vorherrschenden weißen Grunde steht).

Was gibt diesen einfachen Geschirren einen solchen Wert? Unsere jetzige Fabrikation liefert ja ihre Sachen viel sauberer und raffinierter. — Die Majoliken sind eben keine Fabrikate, sondern Handarbeit, aus einer Zeit allverbreiteten Formgefühls; in jeder Scherbe lebt ein Funke persönlicher Teilnahme und Anstrengung. Sodann sind sie wirkliche Gefäße, das Schreibzeug (es gibt deren sehr schöne) will keinen Altar, die Butterbüchse kein Grabdenkmal vorstellen.

a Im Museum von Neapel (a. a. O.) ist auch noch das einfach prächtige Service des Kardinals Alessandro Farnese (blau mit aufgemalten Goldornamenten) zu beachten.

Von der *gemalten Dekoration* endlich und von ihren wichtigsten Leistungen muß hier in einigem Zusammenhang die Rede sein. (Der Verfasser bedauert, diesem Kapitel aus Mangel an Kenntnissen bei weitem nicht die wünschbare Reichhaltigkeit geben zu können.)

Die Gattung als solche ruht hauptsächlich auf den Schultern einiger großen Historienmaler, deren Sache sie auch in Zukunft sein und immer wieder werden wird. Alle bloßen Dekoratoren, welches auch ihr Schick und ihre Keckheit sein möge, können sie auf die Länge nicht fördern, ja nicht einmal auf der Höhe halten; von Zeit zu Zeit *muß* der Historienmaler im Einklang mit dem Architekten die Richtung im großen angeben. Die Gattung ist entstanden als *Einfassung* um historische Fresken, als deren Begrenzung im baulichen Raum. Schon die Malerei des 14. Jahrhunderts hatte gerade diese Arabesken sehr schön in ihrer Art ausgebildet und mit Polygonen, Medail-

lons u. dgl. unterbrochen, aus welchen Halbfiguren (Propheten, Sibyllen u. dgl.) hervorschauen. Die meisten der unten zu nennenden Fresken dieser Zeit sind so umgeben. Das 15. Jahrhundert konnte eine solche Einfassung noch viel weniger entbehren; wie der Prachtrahmen für das Tafelbild, so war die Wandarabeske für das Fresko nichts anderes als die notwendige Form, in welcher der überreiche Lebensinhalt des Gemäldes harmonisch auszuklingen strebte. Außerdem aber wurde sie auch zur bloßen Dekoration von Bauteilen nicht selten angewandt.

Sie will während des 15. Jahrhunderts meist noch die Architektur und Skulptur nachahmen: daher ihre Einfarbigkeit, Grau in Grau, Braun in Braun, usw. etwa mit einzelnen aufgesetzten Goldverzierungen; auch wiederholt sie die uns vom Marmor her bekannten Motive, nur reicher und mit stärkerem Aufwand figürlicher Zutaten. In letztern scheute man sich auch an der heiligsten Stätte nicht vor der antiken Mythologie. Wo der Raum es zuließ, wurden über Gesimsen und Postamenten noch allegorische Figuren, Putten u. dgl. meist in derselben Farbe hingemalt.

An den gewölbten Decken aber, und bald auch an den Wandpfeilern usw. versuchte man gegen Ende des Jahrhunderts reichere Farben, z. B. Gold auf Blau, und kolorierte endlich die einzelnen Gegenstände teils nach dem Leben, teils konventionell. Einzelne Künstler setzten auch die Zieraten plastisch, in Stukko auf. Bisweilen wird sogar die Wirkung der Fresken durch eine so reiche und bunte Einfassung beeinträchtigt.

Abgesehen von den in den Bildern selbst, und zwar sehr reichlich (S. 164 usw.) dargestellten Architekturen gibt die Einfassung von Filippo Lippis Fresken im Dom von Prato eines der frühern Beispiele der Gattung; ebenso die Einrahmungen des Benozzo Gozzoli im Camposanto zu Pisa. Domenico Ghirlandajo ist hierin meist sehr mäßig, Filippino Lippi in den Fresken der Cap. Strozzi in S. Maria novella zu Florenz und der Cap. Carafa in der Minerva zu Rom dagegen schon viel reicher, und die peruginische Schule geht vollends oft über das Maß hinaus. Von *Pinturicchio* sind fast alle (unten zu nennenden) Fresken reich mit gemalten Pilastern, Gesimsen usw. verziert; die erste, dritte und vierte Kapelle rechts in S. Maria del Popolo und die Gewölbemalereien im Chor geben eine umständliche Idee von seiner Behandlungsweise; an den Ge-

a b c d e

a wölben eines der Zimmer, welche er im Appartamento Borgia des Vatikans ausmalte, sind hochaufgesetzte Stukkozieraten, Gold auf Blau mit naturfarbigen Figuren (vielleicht von Torrigiano?) angebracht, alles in dem nur beschränkt antikisierenden, heitern Stil des Jahrhunderts.
b (Später, in der Libreria des Domes von Siena finden wir ihn viel behutsamer.) Ein sehr bedeutendes Denkmal dieser
c Art sind dann *Peruginos* Fresken im Cambio zu Perugia. Die untern Zimmer im Pal. Colonna zu Rom, welche nach
d der Beschreibung noch bezeichnender sein möchten, sind dem Verfasser nicht bekannt. Von einem Zeitgenossen Pe-
e ruginos sind die dekorativen Malereien in der hintern Kirche von S. Lorenzo fuori le mura.

Eine ganz besondere Vorliebe für diese Zieraten verrät
f auch *Luca Signorelli,* der in der Madonnenkapelle des Domes von Orvieto reichlichen und originellen Gebrauch davon machte und selbst einzelne seiner Staffeleigemälde (z. B. eine Madonna in den Uffizien) mit einfarbigen Medaillons versah. Er hatte ein tiefes Gefühl von dem Werte der Gattung, und wollte in den kleinen Figuren des dekorativen Teiles seiner Fresken in Orvieto ein mythologisches Gegenbild zu seinen Weltgerichtskompositionen darstellen. Kein Maler des späteren Italiens hat wohl die Sache so ernst genommen.

Peruginer und Sienesen haben auch die Einteilung und
g Verzierung der Decken in zwei vatikanischen Zimmern zu verantworten. In der Stanza dell' Incendio ließ Raffael die Arbeiten seines Lehrers ganz, in der Camera della segnatura von den Malereien Sodomas einen Rest und vielleicht die Gesamtanordnung bestehen.

Im 16. Jahrhundert dauert der bisherige Stil außerhalb
h Roms noch einige Zeit fort. So z. B. in Franciabigios Einfassungen um die Malereien A. del Sartos im Scalzo zu
i Florenz. — Ridolfo Ghirlandajos gemalte Ornamente in der Sala de' Gigli und in der Cap. S. Bernardo des Palazzo vecchio sind in dieser Art mittelmäßig, zumal die letztern, wo die figurierten und die ornamentierten Felder einander ganz gleichartig sind (Grau auf Gold). — Besonders zierlich
k und mit großer Absicht behandelt sind die Einfassungen der Fresken A. Aspertinis in S. Frediano zu Lucca (links).

Es ist schwer, in dieser Gattung die Grenzen der Dekoration scharf zu bestimmen. Neben der bloß einfassenden Arabeskenmalerei tritt, wie man sieht, hauptsächlich

an den Gewölben eine *dekorierende* Malerei auf, deren Inhalt, abgesehen von einzelnen örtlichen oder allgemein symbolischen Beziehungen, ein wesentlich freier ist. Der kirchliche Bilderkreis nämlich, welcher sich zur Zeit der Giottesken auch über die Gewölbe erstreckt hatte, verliert seinen Alleinwert; neutrale, bloß für das Auge angenehme Figuren und Szenen, Reminiszenzen aus der alten Mythe und Geschichte nehmen selbst an geweihter Stätte seine Stelle wenigstens teilweise ein. Es ist das Wesen der Renaissance, dem Schönen, Lebendigen und Charaktervollen, auch wenn es beziehungslos ist, den Vorzug zu geben.

Beträchtlich größer als in Mittelitalien war der Aufschwung der gemalten Dekoration in Oberitalien, dessen Backsteinbau gewissermaßen darauf als auf einen Ersatz für die mangelnden Quadern angewiesen war (S. 194). Zudem hatte hier die am meisten dekorativ gesinnte Schule, die von *Padua,* ihren Sitz. Erhalten ist wenigeres als man erwarten möchte, doch wenigstens ein wichtigstes und umfassendes Beispiel.

Der große *Andrea Mantegna,* als er in den Eremitani zu Padua eine gotische Kapelle von der gewöhnlichen Form (eines Quadrates und eines polygonen Ausbaues) mit den Geschichten der Heiligen Jacobus und Christophorus auszumalen hatte, gab auch den einfassenden und bloß baulichen Teilen einen Schmuck, der in der Art dieser Zeit klassisch heißen kann. Die je sechs Bilder der beiden Seitenwände erhielten zunächst gemalte Rahmen Grau in Grau mit Fruchtschnüren, Köpfen usw.; über diese hängen oben prachtvolle farbige Fruchtschnüre herunter, an welchen Putten herumklettern. Von den dunkelblauen Gewölben heben sich die Rippen als grüne Laubwulste mit grauen Arabesken eingefaßt ab; im Polygon schwingt sich von Rippe zu Rippe die reichste Fruchtschnur mit weißen Bändern; im Quadrat umgeben ähnliche Fruchtschnüre die Medaillons mit den Evangelisten auf Goldgrund. Der übrige blaue Raum dient als Hintergrund für die Gestalten des Gottvater, einiger Apostel und (im Quadrat) roter geflügelter Putten mit Spruchbändern. (Alles so weit erhalten, daß man sich den Eindruck des Ganzen herstellen kann.)

Ungleich tiefer steht bei aller Pracht und Zierlichkeit die Dekoration der Kapelle S. Biagio (links) an S. Nazario e Celso zu Verona, ein frühes Werk des in der Folge als

Architekt berühmten *Giov. Maria Falconetto.* (Auch das Figürliche zum Teil von ihm, zum Teil von Franc. Morone.) Weder in dem viereckigen Unterbau und dem polygonen Ausbau noch in der Kuppel folgt Einfarbiges, Mehrfarbiges, Goldfarbiges mit der rechten Konsequenz aufeinander; aber die Detailwirkung ist noch in dem kläglichen Zustande des Ganzen eine sehr angenehme. In der Kuppel zwei Kreise Kassetten für Engelgestalten; der Zylinder mit steinfarbener Pilasterstellung für Heilige; der Fries darunter ein Nereidenzug auf farbigem Grunde; an den Zwickeln die farbigen Evangelisten zwischen steinfarbenen scheinbaren Reliefs usw.

Den Ausgang der paduanischen Weise in die der klassischen Zeit bezeichnet dann recht schön und würdig die Gewölbe-
a verzierung in der Sakristei von S. Maria in organo zu Verona, von *Franc. Morone,* welcher wenigstens die eigentlichen Malereien geschaffen hat.

Eine Auswahl von guten gemalten Arabesken für schmale
b Wandstreifen bietet S. Nazario e Celso in Verona (Füllungen an den Pfeilern zwischen den Seitenaltären); Fruchtschnüre mit und ohne Putten, goldene Kandelaber, Ziergeräte aller Art usw. auf dunkelm Grunde. (Um 1530?)

Für *Parma* scheint ein im historischen Fach unbedeutender Maler, *Alessandro Araldi* († 1528), der Hauptrepräsentant der von Padua ausgegangenen Zierweise gewesen
c zu sein. Von ihm ist in dem Kloster S. Paolo zu Parma, hinter dem Gemach mit den Fresken Correggios, das Gewölbe einer Kammer mit Arabesken, Panen, Meerwundern, kleinen Zwischenbildern usw. auf blauem Grunde ausgemalt; in den Lunetten ringsherum heil. Geschichten. Die-
d sen oder einen ähnlichen Stil zeigen nun auch die ältern
e Verzierungen der Pilaster und Gewölberippen in S. Gio-
f vanni, auch die schöne mosaikierte Nische des rechten Querschiffes im Dom (mit Goldgrund). Auch in S. Sisto zu Piacenza gehört manches an den betreffenden Bauteilen derselben Art an. — Mit der großen Umwälzung aber, welche Correggio in die Malerei jener Gegend brachte, drang auch in diese Gattung ein anderer Stil ein; die Putten (Kinderengel) verdrängen das Vegetabilische mehr und mehr und füllen endlich die Pilaster, Friese usw. fast ganz an. Von den Schülern Correggios hat sich *Girolamo*
g *Mazzola* durch die Bemalung des Gewölbes im Hauptschiff des Domes vielleicht einen größern Namee verdient als

durch seine Altarbilder, und wenn man darüber streiten kann, ob die Kappen eines mittelalterlichen Gewölbes überhaupt bemalt werden sollen, so wird man doch zugeben, daß die Aufgabe wohl selten schöner gelöst worden ist. (Farbige Medaillons mit Brustbildern, Putten, Fruchtkränze, zweifarbige Einrahmungen der Gewölberippen usw.) Die neuern Malereien in S. Giovanni, hauptsächlich a
der Fries, sind weniger glücklich, indem hier Vollfarbiges (Sibyllen, Putten usw.) und Einfarbiges (heilige Geschichten), noch dazu von verschiedenem Maßstab, auf einer Fläche vereinigt sind. Die Pilasterverzierungen usw. in der Steccata scheinen von geringern Händen zu sein, ebenso die b
neuern Bestandteile in S. Sisto zu Piacenza.

Ferrara hat in dieser Beziehung einiges nicht bloß aus der guten Zeit, sondern auch von einem großen Künstler aufzuweisen. Im Erdgeschoß des erzbischöflichen Seminars c
sind noch die Grau in Grau gemalten Decken zweier Gemächer von *Garofalo* (bez. 1519) erhalten, welche einen frisch von Rom gebrachten Schwung verraten, noch nicht in der Art der Loggien, sondern der Stanzen. Der Stil der Ornamente ist der Zweifarbigkeit vortrefflich und ohne Schwere angepaßt. — Darauf folgt, ebenfalls noch vom d
besten, die Bemalung von S. Benedetto; außer einem durchgehenden Fries mit Genien sind vorzüglich die Tonnengewölbe mit ihren von reichen Bändern eingefaßten Kassetten beachtenswert; dies alles ist nur Grau in Grau mit wenigem Goldbraun; die Farbigkeit wurde aufgespart für die Flachkuppel, und die figürliche Komposition in vollen Farben für die Hauptkuppel und die drei Halbkuppeln der Abschlüsse. (Diese von Vincenzo Veronesi ausgemalt.) Die untern Teile sind weiß geblieben, oder überweißt.

Den Ausgang der Gattung in sinnlosem Schwulst zeigen hier die von Girolamo da Carpi in S. Francesco gemalten e
Zieraten (um 1550, S. 199) und vollends diejenigen in f
S. Paolo (1575).

Von den Arabesken profaner Gebäude sind diejenigen, welche die zahlreichen Malereien Dosso Dossis und seiner Schule im Kastell umgeben, nicht von höherer Bedeutung. Freier und angenehmer ergeht sich dieselbe Schule in den g
Deckenmalereien der sämtlichen einigermaßen erhaltenen Räume der Palazzina (S. 201, f); der allerdings erst von den Loggien abgeleitete Stil offenbart hier durch den Rauch

der Schmiedewerkstatt hindurch, als welche das Gebäude jetzt dient, seinen unzerstörbaren Reiz.

Von venezianischen Arbeiten gehört die Mosaikierung des Sakristeigewölbes in S. Marco hierher, von welcher unten.

Die große Veränderung, welche zunächst in *Rom* mit diesem Dekorationsstil eintritt, datiert wohl hauptsächlich von der Entdeckung der Thermen des Titus, welche man nicht nach den erhaltenen Resten in den jetzt zugänglichen Teilen, sondern nach ihrem damaligen Bestande würdigen muß. Die raffaelische Kunstgeneration lernte hier in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts eine Menge neuen mythologischen und allegorischen Stoffes, einen neuen antiken Stil, eine neue Einteilung der baulichen Flächen und Glieder, neue Farbenwerte, eine neue Abwechslung von Stukkorelief und Zeichnung in bestimmtem Verhältnis zu den Farben, endlich den überaus dauerhaften antiken Stukko selber kennen. Sie verarbeitete diese Elemente auf glänzend geniale Weise, so daß ihre Werke *neben* den antiken eine ganz selbständige Gültigkeit behalten.

a Die Verzierung der *Loggien* im zweiten Stockwerk des Cortile di San Damaso im Vatikan geschah im Auftrag des vor allem prachtliebenden Leo X. — *Raffaels* Verdienst bleibt es, daß die Loggien die schönste und nicht etwa bloß die prachtvollste Halle der Welt wurden. — Hier ist es der Mühe wert, daß sich das Auge nach Kräften anstrenge, um sich alles, was noch irgend kenntlich ist, anzueignen. Nicht die Unbill der Witterung, sondern der elendeste Mutwille hat hier den größten Schaden angerichtet; es hat eiserner Werkzeuge bedurft, um den Stukko des Giovanni da Udine von Wänden und Pfeilern abzulösen. — Die großen Kupferstiche, welche noch koloriert bisweilen im Handel vorkommen, gewähren zwar eine sehr schätzbare Aushilfe, allein sie geben die Detailzeichnung und die Wirkung des Ganzen doch nur ungenügend wieder.

Von den Gemälden wird unten die Rede sein. Für die Ausführung des Dekorativen bediente sich Raffael hauptsächlich des genannten *Giovanni da Udine,* eines Malers der venezianischen Schule. Wie viel demselben vorgezeichnet, wie viel seinem eigenen Ermessen überlassen wurde, ist gänzlich unbekannt; Raffael war damals mit Aufträgen überladen, und gleichwohl muß nicht bloß die Anordnung des Ganzen, sondern auch die Zeichnung sehr vieler Einzelheiten von ihm herrühren. Eine genaue Rechenschaft

über seinen Anteil wird allerdings nie zu geben sein[1]. Man sieht die Tausende einzelner Figurenmotive durch, die alle von *einem* Geiste durchdrungen und im rechten Stoff an der rechten Stelle angebracht sind, und fragt sich immer von neuem, welcher Art die geistige Verbindung zwischen Raffael und seinen Ausarbeitern gewesen sein möchte. Vergebens wird man sich in andern Kunstschulen nach etwas Ähnlichem umsehen. Damit konnte es nicht getan sein, daß der Meister seine Leute auf die antiken Reste ähnlicher Art, zumal auf die Titusthermen verwies, denn so viele einzelne Figuren und Gruppen, so viel dekoratives Detail von dorther entlehnt sein mag, so ist eben die Komposition im ganzen eine völlig neue und originelle. Gerade das Wesentliche, die aufsteigende Pilasterverzierung, gewährten die antiken Vorbilder nicht oder ganz anders.

Das große Geheimnis, wie das Unendlich-Viele zu einem harmonischen Eindruck zu gestalten sei, ist hier vermöge der *Gliederung* und *Abstufung* gelöst. Die Hauptpilaster, die Nebenpilaster, die Bogen, die Bänder und Gesimse verschiedenen Ranges erhalten jede Gattung ihr besonderes System von Verzierung; die Architektur bleibt noch immer die Herrin des Ganzen. Was die Fenster der Mauerseite von Wandfläche übrigließen, wurde durchsichtig gedacht und erhielt auf himmelblauem Grunde jene unübertrefflich schönen Fruchtschnüre, in welchen der höchste dekorative Stil sich mit der schönsten Naturwahrheit verbindet, ohne daß nach einer optischen Illusion gestrebt worden wäre, die das Auge hier gar nicht begehrt. Innerhalb der viereckigen Kuppelräume ist die Umgebung der je vier Gemälde sehr frei und verschiedenartig verziert, wie dies bei einer Reihenfolge isolierter Räume angemessen war.

Eine Analyse dieses Ganzen würde ein umfangreiches Buch werden. Wie hier Stukkatur und Malerei, Figur und Ornament, die Farben der Gegenstände und ihre Gründe sich zueinander verhalten (oder verhielten), davon muß das Auge sich im Detail überzeugen[2]. Wer sich die Aufgabe setzt, bei jedem Besuch des Vatikans etwa *eine* Abteilung des Ganges genau durchzusehen, der wird einen bleibenden Eindruck davontragen und vielleicht in einer Anzahl von

[1] Laut Vasari hätte er freilich alles selber vorgezeichnet; unter den Exekutanten wäre Perin del Vaga der beste gewesen.

[2] Auch die Mitwirkung der einst glasierten Bodenplatten (S. 217 Anm.) ist dabei in Erinnerung zu bringen.

Figuren und Gruppen die unmittelbare raffaelische Zeich-
a nung erkennen. (Die Gewölbemalereien in dem Gang zunächst unter diesen Loggien sind ganz von *Giov. da Udine;* sie stellen Rebenlauben dar, mit andern Pflanzen schön durchflochten und mit Tieren belebt.)

Ein ähnliches dekoratives Gefühl, nur in einem andern Stoff anders ausgesprochen, offenbart sich in den wenigen erhaltenen Randarabesken der raffaelischen *Ta-*
b *peten* (erste Reihe). Auch hier nimmt man eine bedeutende Mitwirkung des Giov. da Udine an. Ganz kleine, isolierte Figuren und Ornamente wären hier nicht schön und deutlich genug darzustellen gewesen; daher größere Figuren: auch bildet jedes Randbild ein Ganzes, sowohl in dekorativer Beziehung, als vermöge des durchgehenden allegorisch-mythologischen Inhaltes. Das Vorzüglichste: die Parzen.

c Eine wesentlich andere Aufgabe gewährte die große gewölbte Decke des vordern *Saales* im *Appartamento Borgia.* In den daranstoßenden Zimmern hatte Pinturicchio, wie gesagt, die Gewölbe im Stil der frühern Renaissance verziert; seine Arbeit erscheint erstaunlich unfrei, wenn man in den vordern Saal tritt, den Giov. da Udine und Perin del Vaga unter Raffaels Beihilfe verzierten. Die Verteilung der Farbenflächen, die edle Mäßigung der Ornamente, welche an einer Decke so wesentlich ist, die vortreffliche Bildung des Details geben diesem Saal einen hohen Wert, auch wenn man nicht wüßte, daß die Figuren der Planetengottheiten von des Meisters eigener Erfindung sind. Die vier Viktorien um das päpstliche Wappen sind einer der höchsten Triumphe figürlicher Dekoration.

d In den Stanzen hatte Raffael, wie gesagt, frühere Deckenverzierungen angetroffen und ganz (Stanza dell' incendio) oder teilweise (camera della segnatura) geschont. Was er mit der Decke der Sala di Constantino vorhatte, ist unbekannt. In der Stanza d'Eliodoro sucht er durch den ziemlich einfachen blauen Teppichgrund der vier Deckenbilder den Eindruck des Leichten hervorzubringen. Auch dürfen hier die bloß architektonischen Einfassungen der Kuppel-
e bilder in der *Capella Chigi* (S. Maria del popolo zu Rom) nicht übergangen werden. Sie sind in ihrer Einfachheit vom edelsten Dekorationsstil gerade dieser Gattung; durchweg vergoldet; zu den Mosaiken vortrefflich stimmend. — Höchst meisterhaft hat Giovanni da Udine in der Farnesina

die Festons gemalt, welche die Geschichten der Psyche a einfassen.

Endlich die untere offene Vorhalle der *Villa Madama* bei b Rom. Die Ausführung des Gebäudes gehört notorisch dem Giulio Romano, welchem man die trefflichen Friesmalereien der untern Zimmer, auch den schönen Fries mit Festons, Kandelabern und Amoren, schwerlich streitig machen wird. Aber in der Vorhalle, welche von Giovanni da Udine dekoriert ist, weht der Geist der Loggien noch so rein, daß Raffael, der den Bau schwerlich erlebte, doch als der moralische Urheber erscheint. In einzelnen der eingesetzten Historien glaubt man auch Motive seiner Erfindung zu erkennen. Vielleicht wurde die Dekoration nie ganz vollendet; im vorigen Jahrhundert wurden die herabgefallenen Teile durch Rokokozieraten ersetzt, und gegenwärtig läßt der Besitzer alles zur Ruine werden.

Die Stukkaturen in den untern Hallen des schönen Pal. Massimi, wahrscheinlich von Giovanni da Udine, gehören ebenfalls noch zum Besten dieser Zeit. Ohne Zweifel arbeitete Giovanni unter dem Einfluß des Baumeisters *Peruzzi*.

Was wir nun noch beizufügen haben, ist neben diesen c Leistungen nur von bedingtem, immer aber noch von beträchtlichem Werte. Es sind meistens gewölbte Decken, denn die Pilaster überließ man fortan fast durchgängig der Architektur; außerdem ist bei diesem Anlaß eine besondere Gattung von Mauerdekoration im großen zu erörtern.

Von Raffaels Schülern malte *Perin del Vaga*[1] den Pal. d *Doria* in *Genua* aus. Das Dekorative ist noch sehr schön, aber zum Teil überzierlich und bei weitem nicht mehr in dem großen und freien Geist der Loggien und des Ap. Borgia gedacht. In der untern Halle der Flachdecke mit schweren, wirklichen römischen Geschichten bedeckt, statt des luftigen Olymps der Farnesina; in der Galeria die Gewölbeverzierungen im einzelnen überaus elegant und vom feinsten Farbensinn beseelt (gemalte Mittelbilder; die Eckfelder Reliefdekoration Grau auf Blau, Grau auf Gold usw.; prächtige Motive in den Bändern), aber nicht mehr sicher der Architektur subordiniert; im Saal der Giganten eine

[1] Seine Malereien in verschiedenen Räumen der Engelsburg sind e nebst den Stukkaturen des Raff. da Montelupo dem Verfasser unzugänglich geblieben. Laut Vasari führte Perino eine Anzahl kleinerer dekorativer Werke jeder Gattung aus, wovon noch manches, jetzt namenlos, vorhanden sein könnte.

höchst reiche und glücklich originelle Einrahmung; in den (einzig noch sichtbaren) neun Zimmern der Stadtseite teils ähnliches, nur einfacheres Arabeskenwerk als Einfassung mythologischer und allegorischer Gegenstände an Zwickeln und Kappen der Gewölbe, teils farblose Stukkaturen[1]. Die Wände, mit Ausnahme der Galeria, waren sämtlich auf Behängung mit Teppichen berechnet.

Perino fand in Genua selbst eine nicht unbeträchtliche Nachfolge, die ihn aber doch nirgends erreichte und ihm nur die Effekte absah. Das Umständlichste in dieser Art ist die innere Dekoration des Pal. Spinola (Strada S. Caterina); auch das Erdgeschoß von Pal. Pallavicini (Piazza Fontane amorose). Sonst wiederholt sich in den untern Hallen und an den Treppen der ältern Paläste ein System etwas magerer Arabesken und sparsamer Phantasiefiguren auf weißem Grunde, wie diese meist etwas dunkeln Räume es verlangten; oft dienen die Dekorationen als Einfassungen und mythologische und historische Mittelbilder; andere Male herrscht sogar das Gemälde mehr als für diese Räume billig vor und namentlich mehr in historisch wirklicher Raumbehandlung, als die Deckenmalerei leicht verträgt. Von den ältern und bessern Arabesken geben folgende Gebäude an den untern Hallen, Treppen und obern Vorsälen einen Begriff: Pal. Imperiali (Piazza Campetto); — Pal. Spinola (Str. S. Caterina N. 13); — Pal. Lercari (jetziges Casino, Str. nuova); — Pal. Carega (jetzt Cataldi, gegenüber).

In der aus Stukkaturen und Malereien gemischten Gewölbeverzierung der Kirchen geht *Montorsoli* mit der Dekoration von S. Matteo voran; auch hier war Perin del Vaga, speziell die Galeria des Pal. Doria, Anhalt und Vorbild. Die schwebenden Putten, womit Luca Cambiaso die Felder der Nebenschiffgewölbe bemalte, sind an sich zum Teil trefflich, aber viel zu groß für die kleinen Räume, an deren Rändern sie sich bei jeder Bewegung stoßen müßten. — Eine ganz endlose Pracht von Gewölbeverzierungen und großen historischen, daher schwer lastenden und ohnedies nur improvisierten Gewölbefresken verdankt dann Genua der Künstlerfamilie der *Carloni* und ihren Nachtretern. Das Ornamentale ist und bleibt durchgängig um einen Grad besser als in Neapel.

[1] Für die Stukkoarbeit überhaupt brauchte Perin den Silvio Cosini aus Fiesole.

Parallel mit der Tätigkeit Perinos geht die des *Giulio Romano,* der in seinem berühmten Hauptbau, dem Palazzo del Tè in *Mantua,* ein nicht minder glänzendes System von Dekorationen aller Art aufstellte. Durch ein Mißgeschick an dem Wiederbesuch Mantuas verhindert, darf ich über dieses sehr einflußreiche Werk nichts Näheres angeben. a

Auch *Jacopo Sansovino* hat in dieser Gattung wenigstens *eine* wichtigere Arbeit angegeben und geleitet: die Scala d'oro im Dogenpalast zu Venedig (1538). Als Ganzes steht diese Leistung aber wiederum eine beträchtliche Stufe tiefer als die Arbeiten des Perin del Vaga. Schon die gemeißelten Arabesken der Pilaster sind schwülstig und unrein; ebenso an den Tonnengewölben die Stukkoeinfassungen Aless. Vittoria, der sonst in den kleinen Relieffeldern manches Hübsche anbrachte, ebenso wie Battista Franco in den gemalten Feldern allegorischen und mythologischen Inhaltes. (Franco besaß gerade für solche einzelne Figuren und kleine Kompositionen von idealem Stil eine entschiedene Begabung, wie auch seine Gewölbemalereien in S. Francesco della Vigna, erste Kapelle links, dartun. Vgl. S. 261.) Das Ganze ist bei blendender Pracht schon im Prinzip nicht glücklich, indem die gemalten Arabeskenfelder im Loggienstil von den nebenhergehenden Stukkaturen erdrückt werden. b c

Wenige Jahre vorher (1530) hatte noch die Frührenaissance mit schönen Mosaikzieraten auf Goldgrund das Gewölbe der Sakristei von S. Marco geschmückt. Einem Teppichmuster ähnlich, schlingt sich reiches weißes Ornament um Medaillons mit Heiligenfiguren; derber farbig sind die Ränder der Gewölbekappen verziert; in der Mitte konzentriert sich der Schmuck zur Form eines Kreuzes. Es gibt außerdem eine von Sansovino oder von Falconetto entworfene, von Tiziano Minio ausgeführte ganz harmonische und vorzüglich schöne Dekoration: nämlich die weiße, wenig vergoldete Stukkatur am Gewölbe der Kapelle des H. Antonius im Santo zu Padua (S. 241). Leicht und doch ernst, trefflich eingeteilt; leises und doch vollkommen wirksames Relief der Zieraten und des Figürlichen. d e

Ganz in der Nähe steht Pal. Giustiniani (N. 3950), dessen etwa gleichzeitige beide Gartenhäuser, von Falconetto erbaut, eine teils stukkierte, teils gemalte Dekoration — Ornamente und Figuren — enthalten, welche man ihrer Schönheit wegen von Raffael erfunden glaubt. Es ist wenig- f

stens anzunehmen, daß der ausführende Künstler (*Campagnola*) ohne Kenntnis der Loggien dieser Schöpfung nicht fähig gewesen wäre.

a *Giovanni da Udine* selber soll in seinen alten Tagen als Glasmaler die Fenster der Bibl. Laurenziana in Florenz
b und die des geschlossenen Ganges im dritten Hof der Certosa mit jenen Arabesken ausgefüllt haben, welche zwar sehr hübsch und für das Tageslicht vorteilhaft, aber doch ein so matter Nachhall der Loggien sind, daß man sie lieber einem andern zutrauen möchte. — Es sind von den letzten Glasgemälden (bis 1568[1]) der italienischen Kunst, Reparaturen und moderne Arbeiten ausgenommen; auch wollen sie bloß zarte Zieraten rings um ein kleines einfarbiges Mittelbild oder Wappen vorstellen.

Kehren wir zur gemalten Mauerdekoration der Interieurs zurück. Sie hatte inzwischen das Schicksal der Geschichtsmalerei geteilt und sich zum schnellen und massenhaften Produzieren entschlossen. Ihr höchstes Prinzip wird die Gefälligkeit, das angenehm gaukelnde Spiel vegetabilischer, animalischer und menschlicher Formen nebst Schilden, Gefäßen, Kartuschen, Täfelchen, auch ganzen eingerahmten Bildern, auf meist hellem Grunde. Nicht die Phantasie ist es, die da fehlt; eine große Fülle von Konzetti aller Art strömt den Dekoratoren zu; Laune und selbst Witz stehen ihnen reichlich zu Gebote; als Maler gehören sie noch immer dem furchtlosen 16. und 17. Jahrhundert an; aber das Gleichgewicht ist verloren, die schöne Verteilung des Vorrates nach Gattungen und Funktionen im architektonisch gegliederten Raume. Sie glaubten, der Wert der Loggien beruhe auf dem Reichtum, während doch die Gesetzlichkeit dieses Reichtums das Wesentliche ist.

c Hierher gehören unter anderm die im Jahre 1565 ausgeführten Arabesken im vordern Hof des Pal. vecchio in *Florenz,* hauptsächlich von *Marco da Faenza.* — Einen
d viel größern Aufwand von Geist verraten die Deckenarabesken im ersten Gang der Uffizien von *Poccetti,* welcher auch die Perlmutterinkrustation der Tribuna angab. (Um 1581.) Sie sind vielleicht die wichtigste von diesen Leistungen, überreich an trefflichen Einzelmotiven, die in

[1] Also schwerlich von Giovanni, der schon 1564 starb. — In einem
* Zimmer des Pal. Grimani zu Venedig (bei S. Maria formosa) sollen noch Dekorationen von Giovanni, nebst Gemälden des Salviati erhalten sein. Quadris „otto giorni" melden nichts davon.

unsern Zeiten sich erst recht würden ausbeuten lassen, aber als Kompositionen im (allerdings wenig günstigen) Raum sehr unrein. (Die Fortsetzung im entschiedenen Barockstil bis in den Rokoko hat wieder ihren besondern Wert.) Und doch ist Poccetti an anderer Stelle auch in der Anordnung noch einer der Besten, wie das mittlere a Gewölbebild in der Vorhalle der Innocenti, die Decken- b fresken in der Sakramentskapelle und S. Antoninskapelle c zu S. Marco, die Halle des Seitenhofes links in Pal. Pitti und andere zum Teil mit Stukkatur gemischte Malereien beweisen.

In *Rom* konkurrierte mit den Arabesken eine andere Gattung: die teils reine, teils zur Einfassung von eigentlichen Gemälden dienende, vorherrschend architektonische *Stukkatur.* Überaus prächtig und monumental wirkt vor allem die mit wappenhaltenden Genien und reichstem Kassettenwerk stukkierte Sala regia im Vatikan, von *Perin del Vaga* d und *Daniel da Volterra;* ein kleines Spezimen derselben Art bietet die hinterste Kapelle des linken Querschiffes in e S. Maria del Popolo. Auch der figurierte und ornamentale äußere Schmuck des Palazzo Spada zu Rom, von dem f Lombarden Giulio *Mazzoni* (gegen 1550), gehört hierher. Wie schon Giulio Romano seine großen mythologischen Bilder gerne in Stukkoskulpturen einrahmte, zeigt der große Saal desselben Pal. Spada; eine unrichtige Über- g tragung in einen kleinen Maßstab ist die sog. Galeriola daselbst. Von sonstigen tüchtigen römischen Stukkaturen des sinkenden 16. Jahrhunderts nennen wir beispielshalber: das Gewölbe von S. Maria a' monti; — den hintern h Raum rechts an S. Bernardo; — in S. Pudenziana die Prachtkapelle links, von Franc. da Volterra, mit Mosaiken nach Fed. Zucchero; — in S. Peter: das nur zweifarbig i stukkierte Gewölbe der Vorhalle, von *Maderna,* welchem eine besondere Vorliebe für diese Gattung vorgeworfen wird. Bald herrscht mehr der Stukko, bald mehr das Fresko vor. Letzteres ist nur zu oft mit schweren historischen Gegenständen in naturalistischem Stil überladen, die am k wenigsten an ein Gewölbe gehören. Eine Menge einzelner Prachtkapellen an Kirchen geben den Beleg hierzu. — Bloßer Stukko, und noch sehr schön, an den Treppengewölben im Palast der Konservatoren auf dem Kapitol. Wenn hier der allgemeine Verfall der Gattung sich in den nachraffaelischen Gängen der Loggien von Pontifikat zu

Pontifikat urkundlich verfolgen läßt, so hat die bloß gemalte Arabeske in Rom vielleicht nicht einmal diejenige Nachblüte aufzuweisen, die Poccetti für Florenz repräsen-
a tiert. Die Malereien in der Sala ducale des Vatikans, in
b der vatikanischen Bibliothek, in der Galeria geografica ebendaselbst sind den florentinischen kaum gleichzustellen und interessieren mehr durch die Ansichten römischer Gebäude und die Landschaften des Matthäus und Paul *Bril*, welche wenigstens in der Geschichte der Landschaft eine bestimmte Stelle einnehmen. — Von Cherubino *Alberti* und seinem Bruder Durante ist zu wenig vorhanden; die
c Decke der Cap. Aldobrandini in der Minerva verrät einen sehr tüchtigen Dekorator; ebenso die der Sagrestia de' Canonici im Lateran.

Im ganzen aber unterliegt die römische Arabeske zu sehr dem Sachlichen, den geschichtlichen und symbolischen Zutaten, und verliert darob ihre Heiterkeit. Wie sollte sie
d z. B. in der Gal. geografica zwischen der ganzen Kirchengeschichte (in den Bildern des Tempesta) mit ihrem echten Spiel aufkommen können? Raffael hatte in den Loggien so weislich das Heilige von der Arabeske getrennt gehalten.

Auch in Venedig war bald von der Dekoration, wie sie noch in der Scala d'oro und in den oben (S. 272, e und f) genannten paduanischen Werken lebt, grundsätzlich keine Rede mehr. Man gewöhnte sich daran, die Gewölbe weiß zu lassen (Kirchen Palladios), die flachen Decken aber mit großen Ölgemälden zu überkleiden. (Räume des
e Dogenpalastes seit den Bränden von 1574 und1577, Scuola di S. Rocco, viele Sakristeien, kleinere Kirchen usw.) Die Zweckmäßigkeit von Deckengemälden überhaupt und den hohen Wert mancher der betreffenden insbesondere zugegeben, bedurfte es doch eines idealen Stils, um selbst die idealen allegorischen Szenen erträglich zu machen, geschweige denn die schwer auf dem Auge lastenden historischen. Statt dessen wird eine naturalistische Illusion erstrebt; die einzelnen Geschichten machen den Anspruch, durch Goldrahmen hindurch als wirkliche Vorgänge gesehen zu werden, wovon bei Anlaß der Malerei das Nähere. Die Rahmen selber bilden eine bisweilen großartige Konfiguration, allein ihre Profilierung ist schon höchst barock und (zu Vermeidung des Schattens) meist flach. Nebenfelder werden wohl mit einfarbigen Darstellungen (bronzefarben, blaugrau, braun) einfacherer Art ausgefüllt, allein

die starke goldene Einrahmung macht jeden zartern dekorativen Kontrast zu den farbigen Hauptbildern unmöglich. — Immerhin sind wenigstens die Räume im Dogenpalast von den prächtigsten dieser Zeit; das stattliche untere Wandgetäfel, die Türen mit ihren Giebelstatuen, die pomphaften Kamine mit allegorischen Figuren oben und Marmoratlanten unten vollenden den Eindruck von Machtfülle, der in diesen Sälen waltet. Wenn es sich aber um wohltuende, reine Stimmung handelt, so wird diese in den Räumen der raffaelschen Zeit sich eher finden lassen.

Außer diesen Wand- und Deckenverzierungen gab es schon seit Anfang der Renaissance eine Verzierung der *Fassaden,* wie sie dem schmucklustigen Jahrhundert zusagte[1].

Die Mörtelflächen zwischen den Fenstern, auch Bogenfüllungen, Friese usw. wurden, wo man es vermochte oder liebte, mit Ornamenten oder mit Geschichten bedeckt. Dies geschah teils al Fresco, teils allo Sgraffito (d. h. die Wand wurde schwarz bemalt, ein weißer Überzug darauf gelegt und dann durch teilweises Wegschaben des letztern die Zeichnung hervorgebracht). Natürlich haben alle diese Arbeiten mehr oder weniger gelitten, auch wohl totale Erneuerungen erduldet. Es ist eine schwierige Frage, wie weit die architektonische Komposition auf diesen Schmuck rechnete; an der Farnesina zu Rom z. B., für welche bestimmte Aussagen existieren, vermißt doch das Auge denselben nicht, obschon er verschwunden ist (mit Ausnahme der Bogenfüllungen auf der Tiberseite im Garten, welche noch Viktorien, Abundantien usw. von raffaelischer Erfindung enthalten). In *Rom* war das Sgraffito und das einfarbige Fresko damals sehr beliebt; doch hat sich von Polidoro da Caravaggio und seinem Gehilfen Maturino nicht viel mehr erhalten, als der Fries mit der Geschichte der Niobe (an dem Hause Via della maschera d'oro, N. 7),

[1] Für diese ganze Gattung vgl. bei Vasari die Biographien des Vincenzo da S. Geminiano, des Peruzzi, des Polidoro und Maturino, des Fra Giocondo und Liberale, des Christofano Gherardi genannt Doceno (für die ganze gemalte Dekoration wichtig), des Sanmicheli, des Garofalo und anderer Lombarden, des Taddeo Zucchero usw. — Dieser Quelle zufolge muß das Erhaltene zum Verlorenen in einem winzigen Verhältnis stehen. Die Fassadenmalerei bestimmte noch um 1550 offenbar die Physiognomie mancher Städte in wesentlichem Grade.

welcher als große mythologische Komposition eines der besten Werke der raffaelischen Schule ist; außerdem einiges
a an Pal. Ricci (Via Giulia).
Ein Hauptsitz der Gattung aber wurde, wiederum wohl
b durch Perin del Vaga, *Genua*, wo noch an der Gartenseite des Pal. Doria Außenmalereien von der Hand jenes erhalten sind[1]. Die genuesischen Paläste, welchen bei dem vorherrschenden Engbau die kräftigere architektonische Ausladung versagt war, bedurften am ehesten eines Ersatzes durch Malereien. Das Ornament nimmt hier nur eine untergeordnete Stelle ein; es sind vorherrschend ganze große heroische und allegorische Figuren, selbst Geschichten, in mäßiger architektonischer (d. h. bloß gemalter) Einrahmung. Das Vollständigste und Beste, was mir aus der Zeit Perins selber in dieser Art vorgekommen ist, sind die Male-
c reien am jetzigen päpstlichen Konsulat (Piazza dell' Agnello, N. 643); zwischen Friesen und Trophäen und andern von Putten sieht man Heldenfiguren, Schlachten, Gefangene, mythologische Siege usw. noch recht gut dargestellt. Auch die grau in grau gemalten Siege des Herkules, an der Rück-
d seite des Pal. Odero (jetzt Mari, von Salita del Castelletto aus sichtbar), sind von ähnlichem Werte. Dann folgt Pal.
e Imperiali (Piazza Campetto), vom Jahre 1560, mit seinen
f teils bronze-, teils naturfarbenen Außenmalereien; — Pal. Spinola (Str. S. Caterina, N. 13); — die Stadtseite des
g Gasthofes Croce di Malta; — Pal. Spinola (Str. nuova), sehr vollständig durchgeführt, auch im Hofe. — Der Inhalt ist bisweilen speziell genuesisch; berühmte Männer und Taten der Republik. Oft aber auch sehr allgemein, so daß man in Ermangelung anderer Gedanken z. B. mit den zwölf ersten römischen Kaisern vorlieb nahm, die in der Profankunst dieser Zeit ja ein förmliches Gegenstück zu den zwölf Aposteln bilden — der architektonisch sehr bequemen Zahl zuliebe, in der uns nun einmal ihre Biographien bei Sueton überliefert sind. (Man hat sie im 16. und 17. Jahrhundert auch unzählige Male neu in Marmor dargestellt.)

Eine andere, eigentümliche Ausbildung dieses Zweiges zeigt *Florenz*, wo wiederum der schon genannte *Poccetti* darin das Beste scheint geleistet zu haben. Schon die Frührenaissance hat hier in bloß ornamentalen Sgraffiti

[1] Den S. Georg von Carlo Mantegna, an der Stadtseite des Pal. di S. Giorgio, kann man kaum mehr erkennen.

einiges Treffliche aufzuweisen, wie z. B. die Fassaden Borgo S. Croce N. 7894 und Via de' Guicciardini N. 1696 beweisen, beide wohl noch aus dem 15. Jahrhundert. In der a
Folge wurden phantastische Figuren, Pane, Nymphen, Medaillons in dem noch schönen beginnenden Barockstil, auch ganze große historische Kompositionen einfarbig an den Fassaden angebracht, wo sie zu den derben Fenstereinfassungen, Nischen mit Büsten, Wappen u. dgl. recht glücklich wirken. Haus via della Scala N. 4372; mehrere Paläste Ammanatis, wie Pal. Ramirez, Borgo degli Albizzi N. 440 usw. b
(Wozu noch der große Palast auf Piazza S. Stefano in Pisa zu rechnen.) — Aber auch die Bemalung in Farben wurde nicht selten versucht und hat sich verhältnismäßig besser gehalten, als man denken sollte. Wir nennen nur die Fresken (nach Salviati) an Pal. Coppi, Via de' Benci N. 7912 und den sehr auffallenden Pal. del Borgo auf dem c
Platz vor S. Croce, dessen Malereien unter Leitung und Teilnahme des in seiner Art großen *Giov. da San Giovanni* d
zustande kamen. Ihr Zweck war gleichsam, die mangeinde Raumschönheit der nordisch fensterreichen Fassade zu ersetzen. (Die zwei kleinern, farbig bemalten Paläste in Pisa auf dem genannten Platz sind sehr verwittert.) e
Das Anmutigste dieser Richtung ist vielleicht der Fries mit Genien in dem hübschen kleinen Hof der Kamaldulenser (Via degli Alfani) links von der Kirche, nach 1621. f
In der zweifarbigen Malerei tönt hier ein Echo der Robbia nach, obwohl die Formen der Putten schon maniriert sind. Mit der völligen Ausbildung des Barockstiles (seit etwa 1630) nahm diese Art von Dekoration auch in Florenz ein Ende; man scheint sie als etwas Kleinliches oder Kindisches verachtet zu haben; mit ihr zehrt die Architektur das letzte freie Zierelement auf. An ihre Stelle tritt, wo man der Dekoration bedurfte, die Perspektivenmalerei, in welcher sich einst schon Baldassare Peruzzi auf seine Weise versucht hatte. Wir werden bei Anlaß der spätern Epochen darauf zurückkommen.

Venedig besitzt in dieser Gattung nur noch Weniges und im Zustande fast totaler Zerstörung durch die Feuchtigkeit, aber von so großen Meistern, daß man gerne auch die Trümmer aufsucht. So war der Fondaco de' Tedeschi am Rialto (jetzige Dogana), ein großes einfaches Gebäude des Fra Giocondo vom Jahr 1506, vollständig bemalt von g

Tizian und seinen Schülern; hier und da ist noch ein schwacher Schimmer zu erblicken. Etwas besser erhalten
a sind die Malereien an der Oberwand des Klosterhofes von S. Stefano, von *Giov. Ant. Pordenone,* teils alttestamentliche Geschichten, teils vorzüglich schön belebte nackte Figuren (meist Kinder) und Tugenden. Dieser Rest ist vielleicht die bedeutendste Außenmalerei der goldenen Zeit, welche überhaupt erhalten ist, und wiegt alles Gleichartige in Genua weit auf.

Endlich muß *Verona* vor allen Städten Italiens durch Menge und Wert bemalter Fassaden ausgezeichnet gewesen sein. Eine besondere klimatische Ursache oder irgendein Fehler des Mörtels hat leider bei weitem das meiste davon zerstört, und auch das Erhaltene ist nur dürftig erhalten, ungleich weniger als z. B. ähnliche Malereien in Florenz. An vielen Häusern ist nur etwa das Hauptbild seines religiösen Inhaltes wegen geschont und (freilich auch durch Übermalung) gerettet worden, während man die unscheinbar gewordenen Malereien der ganzen übrigen Fassade der Übertünchung preisgab. Und doch wäre gerade das Ganze dieser Dekoration unentbehrlich; mehr als irgendwo in Italien ist das Architektonische darauf berechnet, ja der Renaissancebau tritt aus keinem andern Grunde in Verona so mäßig und einfach auf, als weil ihm die Malerei zur wesentlichen Ergänzung diente.

Schon zur Zeit des gotischen Stiles war es in diesen Gegenden zur Gewohnheit geworden, die Wandflächen mit regelmäßig, teppichartig wiederholten buntfarbigen Ornamenten zu bedecken und diese mit reichern, bewegtern Friesen und Bändern zu umziehen; das Mittelalter konnte des Bunten viel vertragen, zumal da letzteres unter der Herrschaft eines gesetzmäßigen Farbensinnes stand. Zur Zeit der Renaissance dauerte ein ähnlicher Schmuck fort: nur tritt jetzt das Figürliche erst in sein volles Recht. Man begnügt sich nicht mehr mit dem einzelnen Bild einer Madonna zwischen zwei Heiligen, sondern die ganze Fassade wird zum Gerüst für ruhige und bewegte, heilige und profane, einfarbige und vielfarbige Darstellungen.

Und zwar sind es großenteils Arbeiten von sehr tüchtigen, selbst hier und da von großen Künstlern. Schon im 14. Jahrhundert schuf z. B. ein Stefano da Zevio die
b Fresken einer thronenden Madonna zwischen Heiligen und

einer Geburt Christi an dem Hause N. 5303[1], noch ist genug davon erhalten, um die süße Schönheit der Jungfrau, den Jubel der blumenbringenden Engel zu erkennen. Im folgenden Jahrhundert hat Andrea Mantegna selber diese Fassadenmalerei nicht verschmäht, und seine besten veronesischen Nachfolger fanden daran eine ganz wesentliche Beschäftigung; bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts folgen dann die veronesischen Schüler der Venezianer. Es erhellt hieraus schon, welchen Wert diese bemalten Fassaden auch in technischem Betracht haben müssen; mehrere derselben enthalten von den bestkolorierten Fresken der damaligen Zeit.

Von *Mantegna* selbst soll *Casa Borella,* N. 1310, bemalt a
sein; die größern Wandflächen, durch goldfarbige Pilaster mit Arabesken abgeteilt, enthalten geschichtliche Szenen, auf baulichem Hintergrunde mit blauem Himmel; ein Fries ist mit Fruchtschnüren und Putten belebt, die Räume über den Fenstern mit Medaillons, welche Halbfiguren enthalten und von Putten auf dunklem Grunde begleitet sind. — Wie hier durchgängige Farbigkeit, so herrscht dagegen an Pal. Tedeschi, N. 962 (bei S. Maria della Scala) das b
Bestreben, die Wirkung dem Relief zu nähern durch einfarbige Darstellung und zwar in Gelb. Der Inhalt ist, wie es diese Schule ganz besonders liebte, klassisch-historischer Art, die Allokution eines Kaisers. Nur die Arabesken über den Fenstern sind Gelb auf Blau. — (N. 835, wieder mit Malereien Mantegnas selbst, hat Verfasser dieses nicht c
finden können.) — Noch aus dem 15. Jahrhundert stammt auch die Bemalung des Häuschens N. 4800 mit farbigen Novellenszenen, eingefaßt von farbigen Pilastern und grauen Friesen; — ebenso der Fries von N. 73 (bei Ponte della Pietra): auf violettem Grund steinfarbige Putten in allen möglichen Verrichtungen des Pizzicarol-Gewerbes darstellend. — Aus der besten Zeit, etwa bald nach 1500, sind die Malereien zweier kleinen Häuser auf *Piazza delle* d
Erbe; eines mit Mariä Krönung, zwischen festonhaltenden Putten usw.; — und ein anderes, wo das obere Bild eine biblische Szene, das untere eine Madonna zwischen Aposteln, der Zwischenfries einen von Putten begleiteten

[1] Das jetzige Telegraphenamt. — Ich bedaure, nur nach den Hausnummern zitieren zu können, die in Verona wie in mehrern andern Städten Italiens auffallend und sträflich vernachlässigt, ja halbe Gassen entlang nicht mehr sichtbar sind.

Medaillon enthält, wahrscheinlich eine der schönsten Arbeiten des *Caroto*. — Wie sonderbar aber bisweilen in dieser goldenen Zeit Heiliges und Profanes gemischt wurden, zeigen die Malereien eines Hauses zwischen diesem Platz und der Aquila nera, von Aliprandi und andern: man sieht den Sündenfall nach Raffaels Bild in den Loggien, eine Madonna mit S. Antonius von Padua, weiter oben aber tanzende Bucklige, eine Bauernhochzeit und eine Wasserfahrt. — Ganz farbig, wie an den drei letztgenannten Häusern, sind auch die kolossalen mythologischen Malereien des Cavalli an einem Eckhaus der Piazza delle Erbe (Casa Mazzanti), worunter sich auch eine Darstellung des Laokoon befindet. — Es ist zu bemerken, daß an all diesen Fassaden kein Versuch vorkommt, eine perspektivische gemalte Architektur mit scheinbar an Balustraden und Fenstern sich bewegenden Figuren illusionsmäßig zu beleben. Hans Holbein, der dieses Ziel mehr als einmal verfolgte, muß die Anregung dazu anderswoher empfangen haben.

a Der Palazzo del consiglio, erbaut von Fra Giocondo da Verona, hat an den freien Mauerflächen nur gemalte Ornamente, diese aber durchgängig[1].

Gegen die Mitte des 16. Jahrhunderts hin gewinnt die Gattung eine neue Ausdehnung und einen fast ausschließlich mythologischen Inhalt; die einfarbige Darstellung, und zwar nach Stockwerken und Abteilungen in den Tönen wechselnd (Grün, Rot, Grau, Violett, Goldbraun usw.), beginnt entschieden vorzuherrschen. Allerdings büßten die venezianisch geschulten Maler hierbei einen ihrer besten Vorteile ein, ohne daß ein Ersatz eingetreten wäre durch jene höhere klassische Auffassung, wie sie etwa in Polidoros Niobidenfries lebt. Allein je nach der Begabung des einzelnen kam es doch zu sehr bemerkenswerten Schöpfungen. Unter diesen ist vorzüglich die Bemalung zu nennen, womit

b Domenico *Brusasorci* den *Pal. Murari della Corte* völlig

* 1 Bei diesem Anlaß nennen wir einige Häuser, an welchen nur noch die Hauptbilder erhalten sind: N. 2987 auf Piazza Brà: Madonna von Monsignori; — N. 2988: Madonna von Caroto; — N. 5522 jenseits Ponte delle navi: Madonna mit Heiligen, Hauptwerk von Franc. Morone; — N. 4562: der Gekreuzigte mit Gottvater zwischen zwei Heiligen, von Bart. Montagna; — das Haus neben N. 1140 unweit Ponte nuovo: treffliche Pietà mit Heiligen. Manches Gute ist dem Verfasser entgangen.

bedeckte. (N. 4684, jenseits Ponte nuovo.) Die Straßenseite enthält in farbigen, die Fluß- und Rückseite in einfarbigen Bildern und Friesen eine ganze Mythologie, die Geschichten der Psyche, die Zentauren- und Lapithenkämpfe, die Hochzeit des Seegottes Benakus (Lago di Garda) mit einer Nymphe, Tritonenzüge usw.; von Historischem den Triumph des Paulus Aemilius und die Gestalten berühmter Veroneser. — Außerdem gehört zum bessern: die Bemalung von N. 1878, Opfer und Waffenweihe, von Torbido: — N. 5502, Allegorisches und eine Szene aus Dante, von Farinati; — N. 5030, *Casa Murari* bei SS. Nazario e Celso, mit umständlichen mythologischen Malereien und farbigen Friesfiguren, von Canerio und Farinati; — N. 1579 große Fassade mit lauter Einfarbigem in der Art von Palazzo Murari; — N. 4195, Casa Sacchetti mit einfarbigem Fries von Battista dal Moro. U. a. m. a

Mit dem Ende des 16. Jahrhunderts stirbt die Gattung aus. Sie teilt das auffallende Schicksal der ganzen Kunst des venezianischen Gebietes, welche es nach 1600 in keiner Weise mehr zu einer Nachblüte brachte, wie wir sie in Bologna, Florenz, Rom und Neapel anerkennen müssen.

In *Brescia* war diese Fassadenmalerei einst ebenfalls sehr im Schwunge; ein bedeutender Lokalmaler, *Lattanzio Gambara,* hat sogar die beiden Häuserreihen einer Straße (eines Teiles des jetzigen Corso del teatro) mit fortlaufenden farbigen Darstellungen mythologischen Inhaltes versehen. (Manches von ihm außerdem in Torhallen, Höfen usw., z. B. N. 318.) Neuerer Umbau hat das meiste zerstört. b

Ungefähr mit dem 16. Jahrhundert nimmt die moderne Baukunst einen neuen und höchsten Aufschwung. Die schwierigsten konstruktiven Probleme hatte sie bereits bewältigen gelernt, das Handwerk war im höchsten Grade ausgebildet, alle Hilfskünste zur vielfältigsten Mitwirkung erzogen, der monumentale Sinn in Bauherren und Baumeistern vollkommen entwickelt, und zwar gleichmäßig für das Profane wie für das Kirchliche.

Die Richtung, welche die Kunst nun einschlug und bis gegen die Mitte des Jahrhunderts mehr oder weniger festhielt, ging durchaus auf das Einfach-Große. Abgetan ist die spielende Zierlust des bunten 15. Jahrhunderts, die so viel Detail geschaffen hatte, das zum Eindruck des Ganzen in gar keiner Beziehung stand, sondern nur eine lokale

Schönheit besaß; man entdeckte, daß dessen Wegbleiben den Eindruck der Macht erhöhe. (Was schon Brunellesco, San Gallo, Cronaca gewußt und sich stellenweise zunutze gemacht hatten.) Alle Gliederungen des Äußern, Pilaster, Simse, Fenster, Giebel werden auf einen keineswegs trokkenen und dürftigen, wohl aber einfachen Ausdruck zurückgeführt und die dekorative Pracht dem Innern vorbehalten; auch hier waltet sie nicht immer, und wir werden gerade einige der ausgezeichnetsten Innenbauten so einfach finden als die Außenseiten.

Sodann läßt sich ein gewisser Fortschritt in das Organische nicht verkennen. Die Gliederungen (Pilaster, Simse u. dgl.) hatten bisher wesentlich die Funktion des Einrahmens versehen; ja die Frührenaissance hatte ganze Flächen und Bauteile mit vierseitigen Rahmenprofilen umzogen (Dom von Como usw.), in der Absicht, den Raum zu beleben. Jetzt erhalten jene Glieder von neuem ihren eigentlichen wenn auch ebenfalls nur konventionellen Wert; man sucht sie deutlicher als Stütze usw. zu charakterisieren und holt von neuem Belehrung bei den Trümmern des Altertums. Brunellesco hatte deren Formen nachgezeichnet, jetzt erst maß man genau ihre Verhältnisse und lernte sie als Ganzes kennen. Sie als Ganzes zu reproduzieren, lag nicht im Geist und nicht in den Aufgaben der Zeit, man baute keine römischen Tempel und Thermen, — aber dazu fühlte man sich mächtig genug, mit Hilfe der Alten einen ebenso imposanten Eindruck hervorzubringen wie sie. Die Muster waren dieselben, die schon das 15. Jahrhundert beschäftigt hatten: für freie Säulenhallen die Tempel Roms, für Wand- und Pfeilerbekleidungen die Halbsäulensysteme der Theater, die Triumphbogen, die Pilaster des Pantheons, die Wölbungen der Thermen usw., wobei im Einklang mit der beginnenden Kunstarchäologie die Epochen der Blüte und des Verfalls schon beträchtlich mehr unterschieden wurden als früher. Man latinisierte noch einmal die Bauformen, wie damals viele Literatoren es mit der Sprache versuchten, um in dem antiken Gewande die Gedanken des Jahrhunderts auszusprechen.

Der bedeutendste dieser Gedanken war hier im Grunde die neue Verteilung der baulichen Massen; jetzt erst entwickelt sich die (schon bei Brunellesco verfrüht ausgebildete) Kunst der *Verhältnisse im großen.* Jener neuerwachte Sinn für die organische Bedeutung der echten antiken Formen muß

sich diesem Hauptgedanken ganz dienstbar unterordnen[1]. Was sind nun diese Verhältnisse? Sie sollen und können ursprünglich nur der Ausdruck für die Funktionen und Bestimmungen des Gebäudes sein. Allein das erste Erwachen des höhern monumentalen Baues gibt ihnen eine weitere Bedeutung und verlangt von ihnen nicht bloß das Vernünftige, sondern das Schöne und Wohltuende. In Zeiten eines organischen Stiles, wie der griechische und der nordisch-gotische waren, erledigt sich nun die Sache von selbst; eine und dieselbe Triebkraft bringt Formen und Proportionen untrennbar vereinigt hervor. Hier dagegen handelt es sich um einen sekundären Stil, der seine Gedanken freiwillig in fremder Sprache ausdrückt. Wie nun die Formen frei gewählt sind, so sind es auch die Verhältnisse; es genügt, wenn beide der Bestimmung des Baues einigermaßen (und sei es auch nur flüchtig) entsprechen. Dieses große Maß von Freiheit konnte ganz besonders gefährlich wirken in einer Zeit, die mit der größten Begier das Außerordentliche, Ungemeine von den Architekten verlangte. Es gereicht den Bessern unter ihnen zum ewigen Ruhm, daß sie diese Stellung nicht mißbrauchten, vielmehr in ihrer Kunst die höchsten Gesetze zutage zu fördern suchten. Dadurch, daß sie es ernst nahmen, erreichte denn auch ihre Komposition nach Maßen eine dauernde, klassische Bedeutung, die gerade bei der großen Freiheit doppelt schwer zu erreichen war. Etwas an sich nur Konventionelles drückt hier einen Rhythmus, einen unleugbaren künstlerischen Gehalt aus. Die Theorie, welche Stockwerke und Ordnungen messend und beurteilend den Gebäuden nachging, umfaßte gerade dieses freie Element aus guten Gründen nicht; man wird bei Serlio, Vignola und Palladio keinen Aufschluß in zusammenhängenden Worten, nur beiläufige Andeutungen finden; dagegen eine Menge Rezepte für Einzelverhältnisse, zumal der Säulen.

Die konstruktive Ehrlichkeit und Gründlichkeit, welche noch keinen pikanten Widerspruch zwischen den Formen und den baulichen Funktionen erstrebte, war ebenfalls der Reinheit und Größe des Eindruckes förderlich. Bei diesem

[1] Auf den ersten Anschein möchte man glauben, daß die Anwendung der antiken Säulenordnungen zu bestimmten Verhältnissen genötigt habe. Allein tatsächlich behandelte man diese Ordnungen ganz frei und gab ihnen diejenige Ausdehnung zum Ganzen, diejenigen Intervalle zueinander, welche zweckdienlich schienen.

Anlaß muß zugestanden werden, daß manche Bauherren an Material und Baufestigkeit zu ersparen suchten, was sie an Raumgröße aufwandten. Vielleicht haben die beiden folgenden Jahrhunderte *im ganzen* solider gebaut als das sechzehnte, das ihnen an künstlerischem Gehalt so weit überlegen bleibt.

Erst mit dem 16. Jahrhundert wird der Aufwand an Raum und Baumaterial ein ganz allgemeiner; es beginnt jene allgemeine Großräumigkeit, auch der bürgerlichen Wohnungen, jener weite Hochbau der Hallen und Kirchen, welcher schon aus technischen Gründen den Wölbungen und Kuppeln den definitiven Sieg über die Säulenkirche verschafft und auch an profanen Gebäuden die Pfeilerhalle in der Regel an die Stelle der Säulenhalle setzt. (Das 17. Jahrhundert verfolgt diese Neuerung noch weiter, bis in die Übertreibung.) — Dies hindert nicht, daß auch in kleinen Dimensionen, bei beschränktem Stoff und äußerst bescheidener Verzierung bisweilen Unvergängliches geleistet wurde. Ein mitwirkender, doch nicht bestimmender Umstand zugunsten des Pfeilerbaues war das Seltenwerden disponibler antiker Säulen, welches z. B. schon früher in Rom den Pintelli (S. 184) zur Anwendung des achteckigen Pfeilers veranlaßt zu haben scheint. Vollends so große antike Säulen, wie sie zu dem jetzigen Baumaßstab gepaßt haben würden, gab man nicht mehr her oder hob sie für einzelne Prachteffekte im Innern auf, für Verzierung von Pforten, Tabernakeln usw. — Außerhalb Roms blieb namentlich in Florenz der Säulenbau weit mehr in Ehren; wir werden sehen, aus welchen Gründen.

Die Wahl der Formen im großen war jetzt noch freier als im 15. Jahrhundert. Wenn nur etwas Schönes und Bedeutendes zustande kam, das der Bestimmung im ganzen entsprach, so fragte der Bauherr nach keiner Tradition; es war in dieser Beziehung ganz gleich, ob eine Kirche als Basilika, als gewölbte Ellipse, als Achteck gestaltet wurde, ob ein Palast schloßartig oder als leichter durchsichtiger Hallenbau zustande kam. Der moderne Geist, der damals nach jeder Richtung hin neue Welten entdeckte, fühlt sich zwar nicht im Gegensatz gegen die Vergangenheit, aber doch wesentlich frei von ihr.

Die erste Stelle wird hier wohl dem großen *Bramante von Urbino* nicht streitig gemacht werden können (geb. 1444, welches das Todesjahr Brunellescos ist; † 1514;

bekanntlich Oheim oder Verwandter Raffaels). Er hat noch den ganzen Stil des 15. Jahrhunderts in schönster Weise mit durchgemacht und in den letzten Jahrzehnten seines Lebens den Stil der neuen Zeit wesentlich geschaffen. An Höhe der Begabung und an weitgreifendem Einfluß ist ihm bis auf Michelangelo keiner zu vergleichen.

Seine frühere Tätigkeit gehört der Lombardei an (S. 189). Es ist mir nicht möglich zu entscheiden, wie vieles von den ihm dort zugeschriebenen Bauten ihm wirklich gehört; in der Umgegend von Mailand wird sein Name, wie gesagt, ein Gattungsbegriff. — Fragen wir, was er aus dieser oberitalischen Tradition mitbrachte, so ist es (im Gegensatz die Florentiner) die Vorliebe gegen den gegliederten Pfeiler, für kühnwirkende halbrunde Abschlüsse und hohe Kuppeln, Elemente, welche die lombardische Frührenaissance aus ihrem Backsteinbau (S. 145, 194) entwickelt hatte. *Seine* Größe liegt nun darin, daß er in der spätern Zeit seines Lebens dies alles seinem hohen Gefühl für Verhältnisse dienstbar machte.

Von den Gebäuden, welche Bramante kurz vor und unter Julius II., überhaupt in seiner spätern Lebenszeit ausführte, sind die außerhalb Roms gelegenen dem Verfasser nicht oder nur aus Abbildungen bekannt: die Kirche von Loretto mit Ausnahme der Kuppel; die Santa casa in dieser a
Kirche; der bischöfliche Palast daselbst; S. Maria del b
Monte in Cesena; endlich S. Maria della Consolazione in c
Todi. Die letztere muß, nach den Stichen zu urteilen, eines der in sich vollkommensten Gebäude Italiens sein; über vier (von innen und außen mit zwei Pilasterstellungen bekleideten) Halbrotunden, welche die Arme eines griechischen Kreuzes bilden, erhebt sich eine hohe Kuppel (deren Zylinder ebenfalls von innen und außen mit Pilastern versehen ist). Das Ganze durchaus ein Hochbau, beträchtlich schmaler als hoch, selbst die Lanterna ungerechnet.

Unter den römischen Bauten gilt als der frühste, vom Jahr 1504, der Klosterhof bei *S. M. della Pace* (links von d
der Vorderseite der Kirche, durch eine Straße davon getrennt)[1]. Dieser kleine vernachlässigte Hof ist an und für sich schon eine Revolution des ganzen bisherigen Hallenbaues. Unten Pfeiler mit Pilastern und Bogen; oben Pilasterpfeiler mit geradem Gebälk, das in der Mitte jedes Intervalls durch eine Säule unterstützt wird; — in dieser

[1] Ganz in der Nähe zwei gute Häuserfassaden derselben Zeit.

Form motivierte Bramante die Notwendigkeit, das obere Stockwerk von seinem bisherigen Holzgesimse mit Konsolen (S. 168, unten) zu befreien und ihm eine monumentale Bildung zu geben, die mit dem Erdgeschoß in reinster Harmonie steht. (Baupedanten tadeln jede Säule über der Mitte eines Bogens, allein hier ist durch das bedeutende Zwischengesimse mit Attika und durch die Schmächtigkeit der Säule jedes Bedenken gehoben.)

Es folgt Bramantes einzig ganz ausgeführtes und erhal-
a tenes Meisterwerk: die schon früher begonnene, aber erst später vollendete *Cancelleria* mit Einschluß der Kirche S. Lorenzo in Damaso. Die gewaltige Fassade, welche beide Gebäude miteinander umfaßt, zeigt eine ähnliche Verbindung von Rustika und Wandpilastern wie Albertis Pal. Ruccellai in Florenz, aber ungleich grandioser und weniger spielend. Das Erdgeschoß, hoch und bedeutend, bleibt ohne Pilaster; sie beleben erst, je zwei zwischen den Fenstern, die beiden obern Stockwerke. Das stufenweise Leichterwerden ist sowohl in der Gradation der Rustika und in der Form der Fenster als auch in jener obern Reihe kleiner Fenster des obersten Stockwerkes ausgedrückt; letztern zu Gefallen hätten die Baumeister der höchsten Blütezeit noch kein besonderes Stockwerk kreiert, wie Spätere taten. Gestalt und Profilierung der Fenster, der Gesimse[1], sowie alles Einzelnen sind an sich schön und in reinster Harmonie mit dem Ganzen gebildet. Allerdings gewöhnt sich das Auge in Rom leicht an den starken und wirksamen Schattenschlag der Barockbauten und vermißt diesen an Bramantes mäßigen Profilen; allein mit welcher Aufopferung aller Hauptlinien pflegt er erkauft und verbunden zu sein! — An den Seitenfassaden Backsteinbau statt der Rustika.

Der Hof der Cancelleria ist der letzte großartige Säulenhof Roms. Bramante benutzte dazu wahrscheinlich die Säulen der alten (fünfschiffigen oder zweistöckigen) Basilika S. Lorenzo in Damaso, die er abbrach. Das Mittelalter hatte sie auch nur von irgendeinem antiken Gebäude genommen, und wir dürfen vermuten, daß sie ihre jetzige, dritte Bestimmung harmonischer erfüllen als die zweite. Es sind 26 im Erdgeschoß, 26 im mittleren Stockwerk, mit

[1] Von den Türen ist die störend barocke des Palastes von Domenico Fontana, die sehr schöne der Kirche von Vignola, dem man sie kaum zutrauen würde.

leichten, weiten Bogen; das Obergeschoß wiederholt das Motiv desjenigen der Fassade, nur mit je einem Pilaster zwischen den Fenstern, statt zweier. Der wunderbare Eindruck des Hofes macht jedes weitere Wort überflüssig.

Die Kirche *S. Lorenzo* endlich, wie sie Bramante neu baute, a
ist trotz moderner Vermörtelung noch eines der schönsten und eigentümlichsten Interieurs; ein großes gewölbtes Viereck, mit Hallen trefflich detaillierter Pfeiler auf drei Seiten; hinten die Tribuna, mit fast ausschließlichem Oberlicht durch das mächtige Halbrundfenster links; reich an malerisch beleuchteten Durchblicken verschiedener Art. Wir wissen nicht, war es Bramantes eigne Überzeugung von der abgeschlossenen Vollkommenheit seiner Fassade oder das Verlangen des Bauherrn, was ihn bewog, das Wesentliche derselben an dem schönen Palast auf Piazza Scossacavalli zu wiederholen. (Später *Pal. Giraud,* jetzt Tor- b
lonia benannt.) Das Wichtigste aber sind die Unterschiede zwischen beiden; es wird nicht bloß ein Stück aus dem langen Horizontalbau der Cancelleria wiederholt, sondern die geringere Ausdehnung zu einer ganz neuen Wirkung benutzt; das Erdgeschoß höher und strenger, die obern Geschosse niedriger, die Fenster des mittlern größer gebildet. Das Portal auch hier neuer und schlecht[1]; der Hof ein überaus einfacher Pfeilerbau mit Bogen und Pilastern.

Auf die einfachsten Elemente reduziert findet man Bramantes Palastbauart in dem zierlichen kleinen Hause eines c
päpstlichen Schreibers Turinus gegenüber dem Governo vecchio. Wenn wir hier auf Bramante wenigstens raten dürfen, so ist dagegen der ihm wirklich zugeschriebene Pal. Sora (jetzt Kaserne, unweit Chiesa nuova) das Werk d
eines Stümpers jener Zeit.

Endlich war Bramante der glückliche Meister, welcher dem e
vatikanischen Palast seine Gestalt geben sollte. Seit Nikolaus V. hatten die größten Architekten (S. 164) Pläne gemacht; durch Unbeständigkeit, anderweitige Beschäftigung und baldigen Tod der Päpste hatte es jedoch bei einzelnen Stückbauten sein Bewenden gehabt, hauptsächlich in der Nähe von S. Peter (Appartamento Borgia, Cap. Sistina, Cap. Nicolaus V. usw.); Innozenz VIII. legte in beträchtlicher

1 Die Portale der Renaissance haben vorzüglich, seit das Fahren allgemeine Sitte wurde, den breitern Barockportalen weichen müssen. In Neapel (S. 187, a) waren es von jeher breite und hohe Einfahrten.

a Entfernung davon das Lusthaus Belvedere an (nach der Zeichnung des Antonio Pollajuolo). Die Verbindung des letzteren mit den übrigen Teilen und eine gänzliche Umbauung der letzteren mit neuen Gebäuden war nun Bramantes Aufgabe. Allein nur in dem vordern dreiseitigen b Hallenhof, dem Cortile di San Damaso, ist seine Anlage einigermaßen vollständig ausgeführt (zum Teil durch Raffael, zum Teil lange nach seinem Tode) und erhalten. Die Aufeinanderfolge der Motive von den starken untern Pfeilern zu den leichtern der beiden mittlern Stockwerke und zu den Säulen des obersten ist sehr schön behandelt, überdies finden sich hier Raffaels Loggien und eine Aussicht über Rom, die nicht zu den vollständigen, aber zu den schönsten gehört. Doch dieser Hof sollte bei weitem nicht das Hauptmotiv des Gesamtbaues bilden.

Dieses war vielmehr denjenigen Bauten vorbehalten, welche c den großen hintern Hof und den Giardino della Pigna umgeben. Man denke sich die Querbauten der vatikanischen Bibliothek und des Braccio nuovo hinweg und an deren Stelle ungeheure doppelte Rampentreppen, die aus dem tiefer gelegenen untern Hof in den genannten Giardino hinaufführen; man setze an die Stelle der Seitengalerien, welche nur in bastardmäßiger Umgestaltung und Vermauerung vorhanden sind, diejenige grandiose Form ununterbrochener Bogenhallen und Mauerflächen, welche Bramante ihnen zudachte, so entsteht ein Ganzes, das seinesgleichen auf Erden nicht hat. Man kann den Backsteinbau mit mäßigem Sims- und Pilasterwerk, den Bramante teils anwandte, teils anwenden wollte, leicht an Pracht und Einzelwirkung überbieten; für das große Ganze war er fast vollendet schön gedacht. Er ist ferner abgeschlossen durch eine Hauptform, vor deren imposanter Gegenwart jeder Mittelbau neuerer Paläste gering und unfrei erscheinen würde, so groß und reich er auch wäre[1]. Wir meinen jene kolossale Nische mit Halbkuppel, über welcher sich ein halbrunder Säulengang mit tempelartigen Schlußfronten hinzieht. Sie ist wohl faktisch nur eine Schlußdekoration, allein sie könnte der feierlichste Eingang zu einem neuen Bau sein. (Die Außennischen des alten Roms, S. 56, Anm.) Am untern Ende des Hofes ent-

[1] Eine Zentralform von analoger Empfindung ist es, was z. B. dem Tuilerienhof fehlt und immer fehlen wird. Kein Schmuck kann Komposition und Linien im großen ersetzen.

spricht ihr gewissermaßen eine nur unvollständig ausgeführte Exedra.

Endlich ist die schöne flache Wendeltreppe am Belvedere[1] a
nach Bramantes Plan ausgeführt; in der Mitte auf einem Kreise von immer acht Säulen ruhend, die von den schwerern zu den leichtern Ordnungen übergehen.

Von dem großen Tribunal- und Verwaltungsgebäude, wel- b
ches Julius II. durch Bramante wollte ausführen lassen, sind noch Anfänge von Mauern des Erdgeschosses an mehrern Häusern der Via Giulia sichtbar. Nach der sehr derben Rustika der gewaltigen Steinblöcke zu urteilen, hätte der Palast einen wesentlich andern Charakter als alle bisher genannten erhalten.

Was Bramante für einen Anteil an dem jetzigen Bau von *S. Peter* hatte, wird bei Anlaß Michelangelos zu erörtern sein. — Nur ein Kuppelbau ist in Rom nach seinem Plan c
ausgeführt: das runde Tempelchen, welches im Klosterhof von *S. Pietro* in *Montorio* die Stelle der Kreuzigung Petri bezeichnet; ein schlanker Rundbau, unten mit dorischem Umgang und zwölf kleinern Nischen, innen mit vier größern und mit dorischen Pilastern; das Obergeschoß innen und außen einfach, die Kuppel als Halbkugel; zu unterst eine Krypta. Allein die Absicht Bramantes wird erst vollständig klar, wenn man weiß, daß rings um dieses schöne Gebäude nur ein schmaler freier Raum und dann ein runder Portikus von viel größern Säulen beabsichtigt war; die vier abgeschnittenen Ecken hätten dann vier Kapellen gebildet. Der Meister wollte also sein Tempietto aus einer bestimmten Nähe, in einer bestimmten Verschiebung, eingefaßt (für das Auge) durch Säulen und Gebälk seines Portikus betrachtet wissen. Es wäre somit das erste Denkmal eines ganz durchgeführten perspektivischen Raffinements. — Auch das Nischenwerk ist hier von ganz besonderer Bedeutung. Die runde Form (vgl. S. 286) sollte sich an diesem so kleinen Bau in den verschiedensten Graden und Absichten wiederholen und spiegeln, als Hauptrunde des Kernbaues, des Umganges, des größern Portikus, als Kuppel, dann als Nische des Innern, des Äußern, der Portikuswand und selbst der Portikuskapellen — alles streng zu einem Ganzen geschlossen. Das Nischenwerk der bisherigen Renaissance erscheint gegen diese systematische

[1] Der eine Eingang, den man sich an den Tagen des nichtöffentlichen Besuches kann öffnen lassen, ist in der Nähe des Meleager.

Aufnahme und Erweiterung altrömischen Thermen- und Palastbaues gehalten wie ein bloßer befangener Versuch. Ohne daß sich eine eigentliche Schule an Bramante angeschlossen hätte (womit es sich in der Baukunst überhaupt anders verhält als in Skulptur und Malerei), lernten doch die Meister des 16. Jahrhunderts alle von ihm. Ganz besonders hatte er in dem Grundriß von S. Peter, den man (was Kuppelraum und Kreuzarme betrifft) vielfach änderte, aber nie völlig umstieß, ein Programm grandiosen Pfeilerbaues mit Nischen aufgestellt, wonach alle Künftigen sich zu richten hatten. Die toskanische Schule, mit all ihren bisherigen Kuppeln und Gewölbekirchen, war hier durch ein neues System der Massenbelebung, ein neues Verhältnis von Nischen und Eckpilastern überflügelt; sie hatte sich noch immer stellenweise auf den Säulenbau verlassen; Bramante gab ihn im wesentlichen auf.

Seine Pfeiler mit Pilastern, wenigstens an Außenbauten, sind vielleicht die einfachsten, welche die Renaissance gebildet, ohne Kannelüren, mit nur sehr gedämpftem Blattwerk usw. der Kapitelle; und wenn die Schönheit in der vollkommenen Harmonie des Einzelnen zum Ganzen besteht, so sind sie auch die schönsten.

Allein schon die nächsten Nachfolger begnügten sich damit nicht gerne. Sie behielten aus der früheren Renaissance die Wandsäulen, wenigstens zur Fensterbekleidung bei, auch wohl zur Wandbekleidung. Demgemäß traten dann auch die betreffenden Gesimse weit und starkschattig hervor. Man vergaß zu leicht das, wovon der große Meister allein ein völlig klares Bewußtsein scheint gehabt zu haben: daß nämlich einem abgeleiteten, mittelbaren Stil wie dieser, sobald die Zeit der naiven Dekoration vorüber ist, nur die gemessenste Strenge und Ökonomie auf die Dauer zu helfen imstande ist, daß er dadurch allein den mangelnden Organismus würdig ersetzen kann.

Gleich derjenige, welcher Bramante am nächsten stand, *Raffael*, ging in seinen Palästen über dieses Maß hinaus. Sein Schönheitssinn sicherte ihn allerdings vor Klippen und Untiefen.

Von den wenigen nach seinem Entwurf ausgeführten und wirklich noch vorhandenen Gebäuden ist *Pal. Vidoni* in Rom (auch Stoppani und Caffarelli genannt, bei S. Andrea della Valle) arg verbaut, so daß das Rustika-Erdgeschoß, auf dessen starken Kontrast mit den gekuppelten Säulen des

obern Stockwerkes alles ankam, fast nirgends mehr die ursprünglichen Öffnungen zeigt; auch die obern Teile sind modernisiert. — Besser erhalten, aber zweifelhaft ist Pal. a Uguccioni (jetzt Fenzi) auf Piazza del Granduca in Florenz. Auch hier unten derbste Rustika und dann ein ionisches und ein korinthisches Obergeschoß mit gekuppelten Wandsäulen. (Von andern dem Palladio zugeschrieben; die Ausführung wahrscheinlich erst lange nach Raffaels Tode.) — Ganz sicher ist der herrliche *Pal. Pandolfini*, jetzt Nencini, b ebenda (Via S. Gallo), von Raffael entworfen, aber erst etwa ein Jahrzehnt nach seinem Tode ausgeführt und wohl nicht ohne Veränderungen, etwa an der Gartenseite. Es sind die Formen eines nur bescheidenen Gebäudes in großen Dimensionen und mächtigem Detail ausgedrückt; Rustika-Ecken; die Fenster oben mit Säulen, unten mit Pilastern eingefaßt und mit Giebeln bedeckt; über einem Fries mit großer Inschrift ein prächtiges Hauptgesimse; nach einem bedeutenden Rustikaportal neben dem Gebäude wiederholt sich das untere Stockwerk als Altan, eines der reizendsten Beispiele aufgehobener Symmetrie. — Von Anbauten an römischen Kirchen ist die ganz einfache Vorhalle der Navicella und die köstliche Capella Chigi in c S. Maria del Popolo von Raffael angegeben. d

Diese ausgeführten Bauten werden von den früher (S. 164) genannten Architekturen in seinen Gemälden natürlich weit übertroffen.

Von den Werken eines andern Urbinaten, der vermutlich zu Bramante in einiger Beziehung stand, *Girolamo Genga* (1476—1551) können wir nur die Namen (nach Milizia) angeben, für die, welche die Romagna besuchen: ein Palast auf Monte dell'Imperiale bei Pesaro, die Kirche S. Giovanni e Battista in dieser Stadt, das Zokkolantenkloster in Monte Barroccio, der bischöfliche Palast in Sinigaglia. (Die Fassade des Domes von Mantua wird eher von Giulio Romano sein.) Von Girolamos Sohn Bartolommeo war einst f ein Palast des Herzogs von Urbino zu Pesaro, die Kirche S. Pietro zu Mondavio vorhanden, auch eine Anzahl Gebäude auf Malta. Was von all diesen Bauten noch existiert, können wir nicht angeben.

In der zweiten Generation ist Bramantes Vaterschaft noch sehr kenntlich bei dem berühmten *Giulio Romano* (1492 bis 1546), der als Baumeister eher an jenen als an Raffael

anknüpft. (Wobei zu bedenken bleibt, daß wir Raffael von dieser Seite nur wenig kennen.)

Giulios frühere Bautätigkeit gehört Rom, die spätere Man-
a tua an. Das wichtigste und älteste Werk der römischen Periode ist die *Villa Madama*[1] am Abhang des Monte Mario (für Klemens VII., damals noch Kardinal Giulio de' Medici erbaut, aber nie vollendet und jetzt allmählich zur Ruine verfallend, nachdem schon längst der Garten aufgegeben worden). Das gerade Gegenteil von dem, was der Durchschnittsgeschmack unserer Zeit ein freundliches Landhaus zu nennen pflegt. Kaum je zum Wohnen, eher nur zum Absteigequartier bestimmt; möglichst Weniges in möglichst großen Formen, von einer einfachen Majestät, wie sie dem vornehmsten der Kardinäle und schon halb designierten Nachfolger auf dem päpstlichen Stuhl gemäß zu sein schien. Nur eine Ordnung von Pilastern; ja in der Mitte, vo die dreibogige Halle mit den oben (S. 270, b) erwähnten Arabesken sich öffnet, nur ein Stockwerk, über hoher, malerisch ungleich vortretender Terrasse; das Wasserbecken unten daran ehemals durch Ströme aus den Nischen belebt. Auf der Rückseite eine unvollendete Exedra mit Wandsäulen und Fenstern, ein Kreissegment bildend, wahrscheinlich bestimmt, einen Altan zu tragen[2].

b Das kleinere Kasino der Villa Lante auf dem Janikulus ist gegenwärtig unzulänglich und auch durch Abbildungen nicht bekannt. — Der Pal. Cicciaporci an der Via
c de' Banchi, nur halbvollendet und vernachlässigt, ist ein schöner und eigentümlicher Versuch Giulios, ohne Wandsäulen und stark vortretende Glieder, mit bescheidenem Baumaterial einen neuen und bedeutenden Eindruck her-
d vorzubringen. — Die Reste des Pal. Maccarani auf Piazza S. Eustachio geben in ihrem jetzigen Zustand nur den dürftigsten Begriff von der Absicht des Künstlers. — Wel-
e chen Anteil er an der Kirche Madonna dell' Orto im Trastevere gehabt haben mag, ist aus der heutigen Gestalt derselben schwer zu entnehmen.

Die spätere Lebenszeit Giulios verstrich bekanntlich in *Mantua*. Es ist dem Verfasser nicht vergönnt gewesen, die

[1] Vasari sagt: Manche *glauben*, der erste Entwurf rühre von Raffael her.

[2] In einer alten, doch verdächtigen Restauration ist die Exedra zur runden Halle erweitert, welche erst den Mittelbau des vermutlichen Ganzen bildet (??).

schönen, aber ziemlich frühen Jugendeindrücke, die ihm diese Stadt hinterlassen, zu erneuern; er muß sich damit begnügen, Giulios Hauptwerke zu nennen. Der Palazzo del Tè (abgekürzt aus Tajetto), ein großes fürstliches a
Lusthaus, ist die bedeutendste unter den erhaltenen Anlagen dieser Art aus der goldenen Zeit, außen fast zu ernst, mit einer dorischen Ordnung, innen mit Hof, Garten und Zubauten das vollständigste Beispiel großartiger Profandekoration. (Vgl. S. 201, f.) Am alten Palazzo ducale ist b
ein Teil von Giulio; unter seinen übrigen Palästen wird besonders sein eigenes stattliches Haus gerühmt. Von den c
mantuanischen Kirchen gehört ihm das jetzige Innere des d
Domes und die (in der Nähe der Stadt gelegene?) Kirche e
S. Benedetto, eine hochbedeutende Anlage, wenn sie noch erhalten ist. (Von einem Nachfolger, Giambattista Bertano, ist 1565 die Kirche S. Barbara erbaut, mit einem schönen f
Turm von vier Ordnungen.)

Auch der große *Baldassare Peruzzi* (1481—1536) gehört zu denjenigen, auf welche Bramante einen starken Eindruck gemacht hatte. Seine Tätigkeit teilt sich hauptsächlich zwischen Siena und Rom, und zwar mit mehrmals wechselndem Aufenthalt. In Siena werden ihm eine ganze Anzahl meist kleiner Gebäude, auch einzelne Teile solcher zugeschrieben; bedrängt und sehr bescheiden wie er war, entzog er sich auch untergeordneten Aufträgen nicht. (Seine dekorativen Arbeiten S. 227, 250.) Laut Romagnoli wären von ihm die Paläste Pollini und g
Mocenni nebst dem Innern von Villa Saracini; der Arco h
alle due porte; das Kloster der Osservanza außerhalb der i
Stadt; die Kirchen S. Sebastiano und del Carmine, die Fassade von S. Marta, das meiste an S. Giuseppe, der jetzige Innenbau der Servi (oder Concezione) und der kleine Hof hinten über S. Caterina. So vieles mir von diesen Bauten bekannt ist, sind es lauter Aufgaben, bei welchen mit sehr sparsamen Mitteln, hauptsächlich durch mäßiges Vortreten backsteinerner Pfeiler und Gesimse in schönen Verhältnissen, das mögliche geleistet ist, mehrmals mit genialer Benutzung des steil abfallenden Erdreichs. Für das flüchtige Auge ist hier kein auffallender Reiz geboten; man muß die äußerste Beschränkung des Aufwandes mit erwägen, um das Verdienst des Baumeisters zu würdigen. Vielleicht wird das in seiner Armut so reizend schöne Höfchen bei k
S. Caterina, in welchem der Geist Bramantes lebt, am ehe-

a sten den Beschauer für diese unscheinbaren Denkmäler gewinnen[1]. (In der Concezione dürfen die spitzbogigen Gewölbe der Seitenschiffe der Basilika nicht befremden; Peruzzi hatte das Gotische studiert und sogar für S. Petronio in Bologna eine Fassade dieses Stiles entworfen. S. 142, a.)

In Rom hatte er bedeutenden Anteil am Bau von S. Peter (s. unten bei Michelangelo). Sodann gehört ihm die be-
b rühmte *Farnesina*, die er im Auftrag des sienesischen Bankiers Agostino Chigi erbaute. Es ist unmöglich, eine gegebene Zahl von Sälen, Hallen und Gemächern anmutiger in zwei Stockwerken zu disponieren, als hier geschehen ist. Neben der vornehm grandiosen Villa Madama erscheint diese Farnesina als das harmlos schönste Sommerhaus eines reichen Kunstfreundes. Durch die besonnenste Mäßigung der architektonischen Formen behält der mittlere Hallenbau mit den vortretenden Seitenflügeln eine Harmonie, die ihm eine Zutat von äußern Portiken mit Giebeln u. dgl. nur rauben könnte. Die einfachsten Pilaster fassen das obere und das untere Stockwerk gleichsam nur erklärend ein; das einzige plastische Schmuckstück, das denn auch wirkt wie es soll, ist der obere Fries. (Über die Bemalung s. S. 276, a.) Die kleinen Mittelstockwerke (Mezzaninen) sind (wie in der guten Zeit überhaupt, zumal an einem kleinen Gebäude) verhehlt; die Fenster des untern sind ganz ungescheut zwischen den Pilasterkapitellen, die des obern im Fries angebracht. Die malerische Ausstattung, deren Ruhm das Bauwerk als solches in den Schatten stellt, wird unten zur Sprache kommen.

Der Raum war hier frei, Licht und Zugang von allen Seiten gegeben. Aber Peruzzi wußte, ohne Zweifel von seinen sienesischen Erfahrungen her, auch im Engen und Beschränkten groß und bedeutend zu wirken; Bedingungen solcher Art steigerten seine Kräfte, ähnlich wie ungünstige Wandflächen für Fresken diejenigen Raffaels. Eines der
c ersten Denkmäler Italiens bleibt in dieser Hinsicht der Pal. Massimi zu Rom; an einer engen, krummen Straße, die denn allerdings die strengeren Fassadenverhältnisse unanwendbar machte. Peruzzi konzentrierte gleichsam die Krümmung, machte sie zum charakteristischen Motiv in

* [1] In der Villa Santa Colomba, die dem Collegio Tolomei gehört, soll sich eine vorzüglich schöne Wendeltreppe von Peruzzi erhalten haben.

Gestalt einer schönen und originellen kleinen Vorhalle, die schon in den wachsenden und abnehmenden Intervallen ihrer Säulen und in ihrem Abschluß durch zwei Nischen diese ihre außergewöhnliche Bestimmung ausspricht. Von ihr aus führt ein Korridor in den Hof mit Säulen und geraden Gebälken, der mit seinem kleinen Brunnen und dem Blick auf die Treppe ein wiederum einzig schönes und malerisches Ganzes ausmacht. Die Dekoration, durchgängig strenger klassizistisch als die oben angeführten Sachen in Siena, verrät die späteste Lebenszeit des Meisters. (Ausgeführt von Udine.)

Ebenso der kleine Palast an der Straße, welche von Pal. Massimi gegen Pal. Farnese führt; nach den Lilien zu urteilen, möchte er ebenfalls für die Farnesen gebaut sein. Die Urheberschaft Peruzzis wird bezweifelt; jedenfalls würde ihm dieses trotz Vermauerung der Loggien und Verunzierung aller Art noch immer schöne Gebäude keine Unehre machen. Als enger Hochbau mit vielen Fenstern nähert es sich etwas den genuesischen Palästen. a

Der Hof von Pal. Altemps, vorn und hinten mit reichstukkierten Pfeilerhallen, auf der Seite mit Pilastern, wird ebenfalls dem Peruzzi zugeschrieben. — Bei diesem Anlaß ist am besten aufmerksam zu machen auf einen schönen Palast, dessen Namen und Erbauer ich nicht habe erfragen können, Via delle coppelle N. 35[1]. Der bescheidene und elegante Pilasterhof steht etwa zwischen Giulio Romano und Peruzzi in der Mitte. b c

Wenn in Bologna die großartige Fassade des Palazzo Albergati von Peruzzi ist, so muß ihm irgendeiner der bolognesischen Dekoratoren das Erdgeschoß verdorben haben. Die Fenster, auf einfach derbe viereckige Einfassung berechnet, bilden mit ihrem jetzigen niedlichen Rahmen von Kannelüren, Konsolen usw. keinen echten Gegensatz mehr zu den gewaltigen Fenstern des Obergeschosses. Auch die Türen und der Sims über dem Sockel sind Peruzzis unwürdig. — Die Fassade des Pal. Fioresi, mit ihren dünnen Säulchen unten vor den Pfeilern, oben vor der Wand, ist bestimmt nicht von ihm entworfen, sondern eine rechte Frührenaissanceform. (Das Innere viel später, übrigens gut disponiert, besonders die Treppe.) d e

[1] Möglicherweise vom jüngern San Gallo, der laut Vasari unweit S. Agostino einen Palast für Messer Marchionne Baldassini gebaut hat. Perin del Vaga malte darin einen Saal.

a Hierher ist auch am ehesten Pal. Spada einzureihen, dessen Urheber (um 1540) nicht genannt wird. Dieses eigentümliche Gebäude muß uns ein verlorenes ähnlicher Art ersetzen, nämlich das Haus, welches Raffael nach seinem oder Bramantes Entwurf für sich selbst im Borgo unweit S. Peter erbaute. Pal. Spada erscheint, nach allem zu urteilen, wie eine Kopie davon. Es ist ein geistvoller Versuch, ein architektonisches Gefühl durch die Skulptur, durch Statuen in Nischen, und freibewegten vegetabilischen Schmuck, nämlich Fruchtschnüre von Genien getragen usw. auszudrücken. (Wenn ich nicht irre, so kam die Idee von ähnlich *bemalten* Fassaden, S. 276, her und ist als Übertragung dieser zu betrachten.) Am Pal. Spada ist das Erdgeschoß als ruhige Basis behandelt, außen Rustika, innen eine schöne dorische Pfeilerhalle; erst die obern Stockwerke entwickeln außen und innen jene plastische Pracht. Der Exekutant war, wie gesagt, ein Lombarde, Giulio Mazzoni[1].

b (In der Nähe, gegen Ponte Sisto zu, zwei gute einfache Renaissancehäuser.)

Neben Bramante, Giulio und Peruzzi erscheint *der jüngere Antonio da San Gallo* († 1546) als ein sehr ungleiches und vielleicht innerlich nie ganz selbständiges Talent. Dagegen wurde ihm Gunst und hohe Stellung in reichem Maße zuteil. Seine Arbeiten zeugen immer von der goldenen Zeit, weil sie wenig Falsches und Überladenes haben; allein sie sind meist etwas nüchtern. — Die achteckige Kirche c S. Maria di Loreto (auf Piazza Trajana) ist innen durch neuere Stukkierung, außen durch die abgeschmackte Lanterna des Giovanni del Duca entstellt, war aber von jeher keine der edlern Renaissancekirchen. — Das Innere von d S. Spirito einfach und tüchtig; die nahe gelegene Porta e schon sehr empfindungslos. — Das Innere von S. Maria di Monserrato ist nach allen (auch ganz neuerlichen) Restaurationen kaum mehr sein Eigentum; der ehemals schöne kleine Hof dahinter (den der Verfasser zum letztenmal in vollem Umbau begriffen sah) war es vielleicht nie. — Dagegen ist Pal. Sacchetti (Via Giulia) unstreitig von ihm und sogar zu seiner eigenen Wohnung erbaut, überdies wohlerhalten; von allen Gebäuden jener Zeit vielleicht dasjenige, das bei großen Dimensionen und einem

[1] Casa Crivelli, Via S. Lucia, ist nur ein sehr geringes Spezimen dieser Gattung. — S. unten, S. 298, g, die Villa Pia.

gewissen Luxus am wenigsten Eigentümliches hat. — Was a
wäre vollends aus Pal. Farnese geworden, wenn nicht Michelangelo später den Bau auf seine Schultern genommen hätte? Der kolossale Maßstab allein hätte das Gebäude nicht gerettet. Die kleinen, eng aneinandergerückten Fenster stehen zu den enormen Mauermassen im allerschlechtesten Verhältnis, und ihre prätentiöse Bekleidung mit Säulen läßt dies nur noch empfindlicher bemerken. Alle Hallen und Treppen des Innern haben etwas Schweres und Gedrücktes und eine abscheuliche Gesimsbildung. Nur die schöne dreischiffige Eingangshalle mit dem herrlich kassettierten Tonnengewölbe in der Mitte macht eine auffallende Ausnahme; der Hof aber ist von Michelangelo (auch das untere Stockwerk, so viel davon nicht einwärts schaut), der bekanntlich auch das große Kranzgesimse des Palastes angab. — An der Sala regia des Vatikans ist bloß b
die allgemeine Anordnung von San Gallo; die bedeutende Wirkung beruht aber wesentlich auf den Stukkaturen (S. 274, d) und auf den Wandgemälden (als Ganzes, denn im einzelnen sind sie nicht zu rühmen). Mit der anstoßenden Capella Paolina verhält es sich ähnlich. — Die beiden kleinen Kirchlein auf den Inseln des Bolsener Sees c
kenne ich nicht aus der Nähe.

Endlich werden diesem Meister eine Anzahl von *Schloß-* und *Festungsbauten* zugeschrieben. Wenn das majestä- d
tische Hafenkastell von Cività vecchia wirklich von ihm ist (man traut es gewöhnlich dem Michelangelo zu), so würde er in der Kunst, mit wenigen Formen groß zu wirken, einer der ersten gewesen sein. Er übertraf hier noch die seinem Oheim, dem ältern Antonio, zugeschriebene Veste von Cività castellana. Das Kastell von Perugia kam e
vor seiner teilweisen Zerstörung (1849) diesen beiden im Stil nicht gleich. Die Festungsmauern von Nepi sind wenig- f
stens in ihrem sekulären Verfall höchst malerisch; die Bauten in Castro kenne ich nicht. (Das Kastell von Palo auf der Straße nach Cività vecchia soll von Bramante sein.)

Von dem als Archäolog in zweideutigem Ruf stehenden *Pirro Ligorio* (starb 1580) ist die um 1560 erbaute *Villa* g
Pia im großen vatikanischen Garten. Mit der passenden vegetabilischen Umgebung wäre sie der schönste Nachmittagsaufenthalt, den die neuere Baukunst geschaffen hat; kein Sommerhaus wie die Farnesina und Villa Madama, sondern nur ein päpstliches Gartenhaus nebst Vorpavillon,

zwei kleinen getrennten Eingangshallen, kühlenden Brunnen und einem köstlich unsymmetrisch angebauten Turm mit Loggia, alles terrassenförmig abgestuft. Hier tritt denn auch die reiche plastische Fassadenverzierung als scheinbarer Ausdruck ländlicher Zwanglosigkeit in ihr bestes Recht.

In *Florenz* hat gerade der kurze Moment der höchsten Blüte keine Denkmäler ersten Ranges zurückgelassen. Doch ist derselbe (abgesehen von den beiden raffaelischen Palästen) durch einen höchst ansprechenden Künstler in kleinern Bauten vertreten, durch *Baccio d'Agnolo* (1460 bis 1543). Er übernahm die Palastarchitektur ungefähr da, wo sie Cronaca gelassen; das Äußere überschreitet fast nie die Formen, welche dieser am Pal. Guadagni entwickelt hatte, und ist meist weniger bedeutend. In den Höfen ist das bisherige florentinische Prinzip mit der einfachsten Eleganz durchgeführt; selbst die reichern Säulenordnungen erscheinen Baccio zu bunt, und er beschränkt sich meist auf die sog. toskanische, welcher er aber bisweilen durch eine feine Blattlage um den Echinus eine leise Zierlichkeit zu geben sucht.

a Eine Ausnahme bildet zunächst die mehr plastisch durchgeführte Fassade von Pal. Bartolini (jetzt Hôtel du Nord, bei S. Trinità). Die Ecken bedeutend als Pilaster mit Rustika behandelt, zwischen den Fenstern Nischen; über den Fenstern (als frühstes und deshalb vielverspottetes, bald mit Übertreibung nachgeahmtes Beispiel) Giebel, abwechselnd rund und geradlinig, etwa von den Altären des Pantheons entlehnt; bisher nur an Kirchen gebräuchlich; die Fenster noch mit besonders derb gegebenen Steinkreuzen; das schwere und rohe Gesimse angeblich auch von Baccio. — Ein anderes höchst originelles Gebäude ist

b der kleine Pal. Serristori auf dem Platz S. Croce; Baccio mußte hier das Recht des Überragens der obern Stockwerke, zwar nicht vorn, aber auf beiden Seiten nach den Nebengassen, benutzen und mit seinem klassischen Detail in Einklang bringen; es ist lehrreich zu sehen, wie ihm dies gelang.

Andere Paläste sind außen schlicht, zeigen aber den Organismus des Hofes vorzüglich fein und angenehm durchgeführt. So vor allem Pal. Levi (Via de' Ginori N. 5146),

c wo die Schlußsteine der Bögen noch Akanthuskonsolen bilden. — Pal. Roselli del Turco, bei SS. Apostoli, ist für

Architekten sehenswert wegen der schönen und nachdrücklichen Gliederung der innern Räume, besonders der Treppe (Konsolen, Gesimse, Steinbalken, Lunetten). Von Einzelheiten sind der stattliche eiserne Ring an der Ecke und das figurierte Kamin im vordern Saal nicht zu übersehen.

Nur unscheinbar in seinem jetzigen Zustande, aber für Architekten wichtig ist endlich ein Lusthaus, welches von a
Baccio für die Familie Strozzi Ridolfi erbaut und 1638 von Silvani vergrößert wurde. Absichtslos unregelmäßig, mit Säulenhof, Nebenhof, Gartenhalle und Turm bildet es eine für ergänzungsfähige Augen sehr reizende halbländliche Anlage. (Via Gualfonda oder Chiappina, N. 4432.)

Von Kirchen Baccios ist mir nur das Innere von S. Giu- b
seppe (1519) bekannt; eine schlichte korinthische Pilasterordnung mit Gesimse umzieht die Bogeneingänge der ebenfalls ganz einfachen Kapellen; am Oberbau scheint manches verändert. — Die von Baccio entworfene (und auf der einen Seite schon ausgeführte) Umkleidung der Domkuppel mit Galerie und Gesimse, die recht gut für diese c
Stelle gedacht war, blieb unvollendet, weil Michelangelo sagte, es sei ein Heuschreckenkäfig, dergleichen die Kinder in Italien aus Binsen flechten. — Die Zeichnung zum Fußboden des Domes wird unter andern Künstlern auch dem Baccio zugeschrieben; es ist das bedeutendste Werk dieser Art, welches aus der Blütezeit vorhanden ist. — d
Der Turm von S. Spirito wird nur in Florenz bewundert; derjenige von S. Miniato ist nur unvollkommen erhalten. — In S. Maria novella steckt der, wie man sagt schöne, Orgellettner Baccios in dem jetzigen hölzernen verborgen. e

Mehrere Gebäude, deren Urheber nicht genannt wird, zeigen eine große Ähnlichkeit mit seinem Stil. So unter f
anderm der kleine mittlere Hof des (sonst neuern) Pal. Bacciochi (Via de' Pucci N. 6117).

Von Baccios Sohn *Domenico* rührt der stattliche Pal. Bu- g
turlin (einst Niccolini, Via de' Servi N. 6256) her; die Fassade wiederholt noch den Typus des Pal. Guadagni; innen ein schöner zwölfsäuliger Hof und darüber der Oberbau; die Formen um einen Grad kälter als in den Bauten des Vaters.

Ein Nachahmer Baccios, dessen Tätigkeit bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts reicht, *Giov. Ant. Dosio* (geb. 1533), muß wegen eines vorzüglichen Gebäudes schon in dieser Reihe genannt werden: wegen des Pal. Larderel (Via de' h

a Tornabuoni N. 4191), welchen man wohl nicht den schönsten Palast, allein das edelste *Haus* der florentinischen Architektur heißen könnte. Es ist die Vereinfachung des Pal. Bartolini, streng der Horizontale unterworfen, mit dreimaliger toskanischer Ordnung an den Fenstersäulen. — Dosios übrige Bauten folgen dem Stil der Zeit, so die b Kapelle Gaddi inS. Maria novella (zweite d. 1. Querschiffes) der Säuleneinschachtelung des Michelangelo (die tüchtigen Stukkaturen der Decke von Dosios eigener Hand); auch die Kapelle Niccolini in S. Croce hat nichts Eigentümliches; c wohl aber der in seiner Einfachheit merkwürdig malerische Hof des Arcivescovado, welcher mit äußerst Wenigem einen bedeutenden Eindruck hervorbringt.

Sonst trägt in Florenz noch den kenntlichen Stempel der d goldenen Zeit der Mercato nuovo des *Bernardo Tasso* 1547 (nicht von Buontalenti). Edler, großartiger und einfacher ließ sich die Aufgabe für dieses Klima nicht wohl lösen, als durch diese Halle geschehen ist.

e Dem Bildhauer *Baccio da Montelupo* wird die Kirche S. Paolino in Lucca zugeschrieben, die dem Stil nach um 1530 fällt. Innen und außen der einfachste, sogar trockene Pilasterbau; nur die Frontwände innen mit vorgekröpften Säulen verziert. Es ist Brunellescos Badia von Fiesole ins 16. Jahrhundert übertragen, selbst in betreff der Anordnung der Seitenschiffe.

f In *Padua* wurde während der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts die Kirche *S. Giustina* erbaut von *Andrea Riccio*, eigentlich Briosco, den wir schon als Dekorator und Erzgießer genannt haben. Nach seinem berühmten Kandelaber im Santo zu urteilen (S. 241), würde man einen schmuckliebenden, im Detail wirkenden Baumeister der Frührenaissance in ihm erwarten, allein die Justinenkirche gibt nichts als großartige Disposition in ungeheurem Maßstab. Die Grundlage ist eine ähnliche wie in den oben (S. 193 ff.) erwähnten Kirchen südlich vom Po, verbunden mit dem in der Nähe Venedigs unerläßlichen Vielkuppelsystem, allein die Durchführung geschieht mit lauter Mitteln, die auf das Ganze berechnet, also über die Frührenaissance hinaus sind.

Die Nebenschiffe wurden mit ungeheuern Tonnengewölben bedeckt, welche unmittelbar die jedesmalige Hochkuppel oder Flachkuppel tragen; hohe Durchgänge durchbrechen unten die Stützwände; Reihen von tiefen Kapellen schlie-

ßen sich auf beiden Seiten an. Die Querarme sind rund abgeschlossen, ebenso ihre Seitenräume und die des beträchtlich verlängerten Chores, so daß das Auge überall auf Nischen trifft.

Von den Kuppeln würde die mittlere mit ihren vier kleinen Eckkuppeln genügen und wahrscheinlich auch dem Künstler genügt haben. Die paduanische Sitte zwang ihn, noch drei andere Kuppeln rechts, links und hinten beizufügen, die er zwar etwas kleiner und weniger schlank als die mittlere bildete; gleichwohl sind sie derselben im Wege, decken sich, schneiden sich unschön und tragen zur Wirkung des Innern sehr wenig bei. Immerhin sind die Torheiten der Baumeister des Santo nach Kräften vermieden. Eine auffallend geringe, rohe Bildung und dunkle Färbung der Pilasterkapitelle, auch der Gesimse macht es nötig, das Auge etwas an dieses Innere zu gewöhnen, welches nicht nur an Größe, sondern auch an Wohlräumigkeit eines der ersten der goldenen Zeit ist.

Außen ist die Fassade noch nicht inkrustiert. Die Seitenschiffe haben lauter einzelne Flachgiebel, den großen Tonnengewölben des Innern entsprechend.

Seit der Mitte des Jahrhunderts wurde dann von *Andrea della Valle* und *Agostino Righetto* der jetzige *Dom* zu Padua a erbaut. Daß ein Entwurf von Michelangelo zugrunde liege, ist kaum glaublich, da die Verwandtschaft mit den nahen oberitalischen Bauten viel größer ist, als diejenige mit den seinigen; wohl aber mag man bei der Behandlung der kuppeltragenden Tonnengewölbe und ihrer Eckräume auf sein Modell von S. Peter hingeblickt haben, welches damals einen noch ganz frischen Ruhm genoß. Das Langhaus wird zuerst durch ein kürzeres Querschiff mit kleinerer Kuppel unterbrochen, dann durch ein größeres mit einer (modernen) höheren Kuppel und runden Abschlüssen. Die Seitenschiffe sind lauter kleine Kuppelräume mit anstoßenden Kapellen. Die Bildung der Pilasterkapitelle und Gesimse zeigt die Übelstände derjenigen von S. Giustina in noch höherem Grade.

Die Wirkung dieses Innern hängt, wie bei so vielen Kirchen, vom Schließen und Öffnen der Vorhänge ab. Hat man die Kiche bei geschlossenen Vorhängen der Kuppelfenster und offenen der (weitherabreichenden) Chorfenster gesehen, so glaubt man in ein ganz anderes Gebäude zu treten, wenn das Verhältnis ein entgegengesetztes ist.

Die Bequemlichkeit der Sakristane, welche sich mit den Vorhängen in der Kuppel nicht gerne abgeben, raubt bisweilen einem Gebäude jahrelang seine beste Bedeutung. — Die Fassade ebenfalls nackt.

Wie aus Trotz gegen den venezianischen Engbau sind diese Kirchen in kolossalem Maßstab angelegt. Mäßiger verfuhr in dem zur Provinzialstadt gewordenen Padua der Profanbau, welcher sich hier in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts hauptsächlich an den Namen des Veronesers *Giov. Maria Falconetto* (1458—1534) knüpft. Was
a er am Pal. del Capitaniato gebaut hat, möchte sich etwa in betreff der Fassade gegen den Signorenplatz auf die mittlere Pforte mit dem Uhrturm, in betreff derjenigen gegen den Domplatz (jetziges Leihhaus) auf das obere Stockwerk über der (mittelalterlichen) Bogenhalle beschränken; beides keine Bauten von höherm Belang. So-
b dann gehören ihr mehrere *Stadttore:* P. S. Giovanni, P. Savonarola usw. Das erstgenannte (1528) ahmt, außen mit Halbsäulen, innen mit rohgelassenen Pilastern, die Form eines einfachen antiken Triumphbogens nach, selbst
c in der Anordnung der Fenster[1]. Die Kirche delle Grazie, welche ihm zugeschrieben wird (unmöglich mit Recht), ist ein geringer Barockbau; die kleine Musikhalle, die er gebaut haben soll, la Rotonda genannt, habe ich nicht erfragen können[2].

Weit das schönste, was Falconetto hinterlassen hat, findet sich am *Palast Giustiniani,* ehemals Cornaro, beim Santo, N. 3950. Der Hof dieses von außen unscheinbaren Gebäudes wird von zwei im rechten Winkel stehenden Garten-
d häusern begrenzt (datiert 1523), die noch im äußersten Verfall jenen unzerstörbaren Charakter der Lustgebäude des goldenen Zeitalters an sich tragen. Das eine mit Wandsäulen, das andere mit Pilastern in zwei Stockwerken; jenes einen obern und einen untern Saal, dieses ein köstliches achteckiges Gemach mit Nischen, ein paar Nebenräume, und oben eine offene Loggia enthaltend; die Räume

* 1 Die übrigen Tore von Padua sind etwas früher, z. B. Porta S. Croce und Porta Livia von 1517; Porta Portello soll von Gugl. Bergamasco sein.

** 2 Einen wunderlichen Rundbau — breiter Umgang mit Nischen um ein ganz schmales Kuppelchen auf acht Säulen — findet man allerdings in Gestalt der Kirche S. Maria del Toresino: noch aus dem 16. Jahrhundert mit Ausnahme der Fassade.

großenteils voll der herrlichsten Malereien und Arabesken (S. 272, f). Der Geist des wahren Otium cum dignitate, der in diesen Räumen lebt, wird freilich heutzutage so selten, daß ein volles Verständnis des Gebäudes eine gewisse Anstrengung erfordert. Unser Geschlecht sucht in seinen derartigen Zierbauten nicht den Genuß, sondern die Abspannung oder die Zerstreuung, daher ist ihm entweder das Formloseste oder auch das Bunteste willkommen. Das Vorbild Falconettos hielt in Padua noch einige Zeit die bessere Architektur aufrecht. Der obere Hof im Pal. del a
Podesta und mehrere einfache Privatpaläste geben hiervon
Zeugnis. Auch der vierte Klosterhof bei S. Giustina, dessen b
Bogenpfeiler unten mit ionischen, oben mit korinthischen Halbsäulen bekleidet sind, ist ein gutes Gebäude. (Es soll sich unter den Höfen dieses Klosters einer von Pietro Lombardo befinden, was kaum auf einen von den fünfen passen kann, welche ich gesehen habe, ausgenommen etwa auf den zweiten, noch halb mittelalterlichen. Sonst sind mir c
nur die einfachen Renaissancehöfe beim Seminar bekannt.)

In *Verona* ist die Blütezeit der Baukunst repräsentiert durch *Michele Sanmicheli* (1484—1559), welcher seine wesentlichen Anregungen schon frühe in Rom fand und auch seine ersten Gebäude im Kirchenstaat ausführte. (Dom von Montefiascone; S. Domenico (?) in Orvieto; auch Pri- d
vatgebäude an beiden Orten.) Später wurde ihm hauptsächlich als Festungsbaumeister Ruhm und reichliche Beschäftigung zuteil, doch blieb ihm nicht nur Zeit und Anlaß für Prachtbauten übrig, sondern er durfte auch den Festungsbau selbst mit einer Majestät der Ausführung behandeln, welche nur selten wieder so gestattet und noch seltener wieder erreicht worden ist.

Im Dienst seines Souveräns, der Republik Venedig, vergrößerte und verbesserte er fast alle Befestigungen, welche dieselbe nah und fern (bis Cypern) besaß. Bei Venedig e
selbst gehört ihm die Fortifikation des Lido; in Verona die wichtigsten Basteien und *Tore*. Der militärische Wert seiner Neuerungen wird sehr hoch angeschlagen; wir haben es nur mit dem Stil seiner Tore zu tun. — Von unfertigen Römerbauten, wie z. B. das Amphitheater von Verona, abstrahierte er (vielleicht von allen Architekten zuerst?) die Befugnis, nicht bloß Flächen, sondern auch Gliederungen (Säulen, Wandsäulen, Pilaster usw.) mit Rustika zu bekleiden; sein Zweck war, den ernsten, trotzigen Cha-

rakter des Festungsbaues mit der Schönheit des dorischen Säulensystems und seiner Verhältnisse zu verbinden. Allerdings entstanden Zwitterformen, indem die regelrecht gebildeten Gebälke und Kapitelle zu dem roh gelassenen übrigen nie passen können, allein Sanmicheli war der Künstler dazu, dieses vergessen zu machen. Porta nuova
a zeigt sowohl an den beiden Fronten als (und hauptsächlich) in der Durchfahrt mit deren Seitenhallen eine imposante Anwendung seines Prinzips ohne alles Schwere und
b Plumpe, in vortrefflichen Verhältnissen. Porta Stuppa (oder Palio), schon lange zugemauert, eine quer über den Weg gestellte Halle von fünf Bogen mit (nicht ganz richtig erneuerter) Attika, wirkt durch Einheit des Motives in diesen gewaltigen Dimensionen noch großartiger. (Man bemerkt, wie Sanmicheli durch sehr schlanke Bildung seiner dorischen Halbsäulen die rohe Bossierung derselben wieder
c aufzuwägen suchte.) Porta S. Zeno, anspruchsloser, ist
d ebenfalls von ihm; Porta S. Giorgio dagegen (1525) der unbedeutende Bau eines weniger Entschlossenen.

Von dieser einseitigen Beschäftigung her behielt Sanmicheli (und nach ihm fast die ganze spätere veronesische Architektur) eine Vorliebe für das Derbe auch an den Erdgeschossen der *Paläste*. Er behandelte sie mit lauter Rustika, ohne sich doch entschließen zu können, ihnen in diesem Fall den entschiedenen Charakter eines bloßen Sockelgeschosses zu geben, wie Palladio nachmals und wie z. B. Raffael und Giulio Romano schon um dieselbe Zeit taten. Gleichwohl wirken diese Gebäude immer sehr bedeutend durch die mächtige Behandlung des Obergeschosses mit seinen wenigen und großen Teilen und der ernsten Pracht seiner Ausführung.

e Das frühste dieser Gebäude in Verona möchte Pal. Bevilacqua sein; oben mit spiralförmig kannelierten Säulen, zwischen welchen abwechselnd große triumphbogenartige und kleinere Fenster mit Oberluken sich öffnen. — Pal.
f Canossa; außen einfacher; das ganze Erdgeschoß eine offene Halle, durch welche man in einen Pilasterhof nach Art der römischen Schule hinausblickt, dessen Hintergrund die herrliche Landschaft jenseits der Etsch bildet. (Das kleine Mittelstockwerk oder Mezzanin gehört außen noch zum untern Rustikageschoß; im Hof bildet es schon ein
g nicht glückliches besonderes Glied.) — Es folgt der einfach herrliche Pal. Pompei; hier gab Sanmicheli die untere Ord-

nung auf und verlieh dem Erdgeschoß schon mehr den Charakter eines bloßen Unterbaues; die obere dorische Ordnung faßt fünf große Fensterbogen (über welchen Masken) ein; der Hof ist nicht bedeutend. Pal. Verzi, auf Piazza Brà N. 2989, der einfachste. — Die alte Gran-Guardia auf demselben Platz ist nicht von Sanmicheli, sondern von seinem Verwandten Domenico Cortoni; die beiden Stockwerke stehen in keinem guten Verhältnis zueinander.

In Venedig ist von Sanmicheli der Pal. Grimani (jetzige Post), welcher in der großartigen Einteilung der Fassade über alles Maß venezianischer (auch Sansovinischer) Raumbehandlung hinausgeht, dabei gleichwohl auch den Eindruck des Phantastisch-Festlichen erreicht, welchen die Baukunst am Canal grande verlangt. Im Erdgeschoß emanzipiert sich der Meister von seiner kontinentalen Derbheit, und vollends die untere Halle ist wohl die einzige wahrhaft würdige in ganz Venedig. — Auch Pal. Corner-Mocenigo, auf Campo S. Polo, ist sein Werk. Ebenso Pal. Soranzo in Castelfranco (zwischen Padua und Treviso), wenn er noch vorhanden ist.

Von einzelnen Portalen in Verona werden die beiden auf dem Signorenplatz, an der Polizei und am Tribunalgebäude, ihm beigelegt.

Von seinen Kirchenbauten ist dem Verfasser die berühmte Madonna di Campagna wegen ihrer Entfernung, die Rundkapelle bei S. Bernardino wegen Verwendung der Kirche zum Kriegsmagazin unzugänglich geblieben. — An S. Giorgio in Braida soll nach einigen bloß der Turm, nach andern der Kuppelraum oder gar das Ganze von Sanmicheli sein; einschiffig und ohne Querbau, gleichwohl aber von reicher und bedeutender Gliederung des Innern. (Vortretende Pfeiler mit Halbsäulen; im Zylinder der Kuppel ein Kreis von 20 Pilastern; das Chor etwas enger, mit rundem Abschluß.) An S. Maria in Organo (S. 214, a) ist die unvollendete Fassade nach seinem Entwurf gebaut (1592).

Nur mit einigem Widerstreben reihe ich hier den großen Baumeistern der Blütezeit auch den Florentiner *Jacopo Sansovino* an. (Geb. 1479, † 1570; er hieß Tatti, erhielt aber jenen Beinamen von dem großen Andrea Contucci-Sansovino, dessen vertrauter Schüler in der Skulptur er war.) Alle andern in dieser Reihe haben ihre Bauwerke frei und großartig nach einer innern Notwendigkeit zu gestalten gewußt; Jacopo dagegen, der mitten unter den er-

habensten Bauten von Rom und Florenz die erste Hälfte seines Lebens zugebracht hatte, bequemt sich in der Folge als bauliches Faktotum von Venedig zu allen Spielereien und Liebhabereien der dortigen Frührenaissance und hilft dieselben verewigen. Es muß ihm bei großen Gaben des Geistes und Herzens doch am wahren Stolz gefehlt haben, der lieber eine glänzende Bestellung ausschlägt, als sie gegen besseres Wissen durchführt.

a In *Rom* ist von ihm das Innere von S. Marcello am Corso
b und der Pal. Niccolini an der Via de' Banchi angegeben; ersteres immer eines der bessern unter den kleinern Interieurs dieses Stiles. — In *Venedig* bekam er eine Menge von Aufträgen und genoß bis an seinen Tod eine künstlerische Stellung parallel mit seinem Altersgenossen Tizian. —
c Unter seinen Kirchen ist wohl die beste S. Giorgio de' Greci (1550); einschiffig mit Tonnengewölbe (das in der Mitte von einer Kuppel unterbrochen wird), außen ein schlanker Hochbau von zwei Ordnungen, zu welchen vorn noch eine Art von Oberbau als dritte kommt. In der Behandlung des Ganzen erkennt man leicht die Überlegenheit des an die Rechnung im großen gewöhnten Florentiners; allein derselbe läßt sich doch herbei zu der venezianischen Behandlung des Pilasters (mit Rahmenprofil) und zu einer überaus kleinlichen Verzierung jener obersten Ordnung der Fassade, dergleichen ihm in Rom nicht durchgegangen
d wäre. — Gleichzeitig baute er (1551) die Fassade der nahen Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni, in demselben schreinerhaften Geist, wie die meisten Scuole von Venedig.
e Das Innere von S. Francesco della Vigna (1534) ist ein wahrer Rückschritt ins Oberitalienische, wenn man S. Marcello in Rom (1519) damit vergleicht. Nüchterne Pilaster; tiefe Seitenkapellen, aus welchen das meiste Licht kommt.
f — An S. Martino (1540) sieht man, daß Sansovino bei geringern Mitteln seine Tüchtigkeit wiederfand; er hat einem quadratischen flachgedeckten Raum durch glückliche Einteilung der Wände in niedrigere und höhere Kapellen Bedeutung zu geben gewußt. (Außen fehlt die Inkrustation). — Wiederum von geringerer Anlage: S. Giuliano (1555). —
g Die Fassade von S. Sebastiano ist aber doch hoffentlich
h nicht von ihm; so tief kann er nicht gefallen sein. In Padua
i kann S. Francesco von ihm nur umgebaut, nicht erbaut sein.
k Die Loggia unten am Markusturm (1540), ehemals der Warteraum für die Prokuratoren, welche während der

Sitzungen des großen Rates die Wache zu befehligen hatten, ist im Grunde mehr eine plastische Dekoration als ein Gebäude. Daß die Attika viel zu hoch ist, würde man weniger empfinden, wenn die vorgekröpften Gebälke die beabsichtigten Statuen erhalten hätten.

Von Sansovins Palästen ist offenbar der frühste Pal. Corner a della Cà grande (am Canal gr. rechts); man könnte sagen, es sei sein letztes Gebäude von römisch-modernem Gefühl der Verhältnisse; unten Rustika, die beiden obern Stockwerke mit Bogen zwischen Doppelsäulen (1532). — Wenige Jahre später (1536) begann er die *Biblioteca* an der b Piazzetta[1], welche man wohl als das prächtigste profane Gebäude Italiens bezeichnen darf. Hier zuerst erfuhren die Venezianer, welche Fortschritte das übrige Italien seit den letzten Jahrzehnten in der Ergründung und Neuanwendung der echten römischen Säulenordnung gemacht hatte; alle bisherige venezianische Renaissance war eine Nachfolge des Altertums auf bloßes Hörensagen hin neben diesem einzigen Werke. Von dem römischen Pilasterbau mit Halbsäulen, wie man ihn von den Theatern und Amphitheatern her kannte, war hier nicht bloß das allgemeine abstrahiert, sondern die sicherste Künstlerhand hatte diese Formen mit der gediegensten plastischen Pracht durch und durch belebt. Wir dürfen glauben, daß Venedig sich an der grandios energischen Behandlung der Halbsäulen und Gesimse, an dem derben Schattenschlag der Gliederungen, vorzüglich aber an dem ungeheuern Reichtum des Figürlichen kaum sattsehen konnte. Allein das Gebäude ist seinem innersten Wesen nach eben nicht mehr als eine prächtige Dekoration, wie die Venezianer sie gerade haben wollten. Mit dem Programm, eine Bibliothek auf diesen Raum zu bauen, hätte sich etwas Bedeutenderes, durch Verhältnisse und Einteilung Sprechendes komponieren lassen. Man brauchte nicht einmal an Bramante, nur z. B. an Peruzzi zu denken, ja nur an Palladios Basilika zu Vicenza. Immerhin ist es eine der glänzendsten Doppelhallen auf Erden, wenn nicht die glänzendste.

Die Bewunderung war denn auch so groß, daß später (1584) *Scamozzi* zum Bau seiner neuen „Prokurazien", c welche von der Biblioteca aus den Markusplatz entlang gehen, geradezu das Motiv dieser letztern wiederholte. Zum Unglück aber bedurfte sein Bau eines dritten Stock-

[1] Jetzt teilweise Palazzo reale.

werkes, welches er aus eigner Macht hinzukombinierte. Kein Zeitgenosse hätte etwas viel Besseres hingesetzt; aber man durfte auf Sansovins Halle überhaupt nichts setzen, da ihr dekorativer Sinn mit den beiden Stockwerken vollkommen abgeschlossen ist. — Die zweite Fortsetzung, auf der Seite gegenüber S. Marco (zum Teil an der Stelle der demolierten Kirche S. Geminiano) ist in ihrer jetzigen Gestalt aus der Zeit Napoleons. (Von *Soli*, der indes nicht ganz dafür verantwortlich ist.) — Als das anerkannte Prachtstück von Venedig übte der Bau Sansovins eine dauernde Herrschaft über die Phantasie der Spätern aus. Es ist nicht schwer, denselben, mit einem Erdgeschoß von facettierter Rustika vermehrt, wieder zu erkennen, z. B.
a in der reichen und mächtigen Fassade von Pal. Pesaro am Canal grande (schief gegenüber von Cà Doro), erbaut von
b *Longhena* (um 1650); ebenso in dem Pal. Rezzonico desselben Architekten, mit einem Erdgeschoß von Rustika mit Säulen. Schon Scamozzi hatte in den etwas öden Formen
c seines Pal. Contarini dagli Scrigni eine Art von Reproduktion versucht. (Beide letztgenannten Paläste am Canal grande links nicht weit von Pal. Foscari.)

Selbst an Kirchen kehrt jene für unübertrefflich gehaltene Anordnung von Wandsäulen und Fenstersäulen in zwei Stockwerken noch ganz spät wieder. So an S. Maria Zobe-
d nigo, 1680 von *Sardi* erbaut, der sein Vorbild an erstickendem Reichtum zu übertreffen wußte. (Die Wandsäulen verdoppelt; die Piedestale oben mit Seeschlachten, unten mit Festungsplänen in Relief bedeckt.)

Die übrigen Paläste Sansovins sind wenig mehr als Umkleidungen der venezianischen Renaissance mit seinen strengern Formen. So Pal. Manin, unweit vom Rialto, u. a. m.
e Die Fabbriche nuove wurden schon erwähnt (S. 210. c). An der Zecca, einem seiner spätern Gebäude, hat Sansovino durch Rustikahalbsäulen an allen Fenstern seiner zwei obern Stockwerke einen Eindruck des Ernstes hervorgebracht, der mit der Biblioteca zu kontrastieren bestimmt ist. Der Hof ist vielleicht bedeutender als die Fassade; wie
f der schöne Hof der Universität zu Padua (1552, eine doppelte Halle mit geraden Gebälken) verrät er noch die frühern, festländischen Inspirationen des Meisters.

Von seinen unmittelbaren Schülern hat *Alessandro Vittoria*
g an dem einfachen Pal. Balbi (Canal grande, links, bei Pal. Foscari) am meisten Takt und Geschmack bewiesen. —

Als Gegenstück zu der Zecca, d. h. als ernstere Kulisse zum Dogenpalast, wie es die Zecca für die Biblioteca ist, erbaute später *Giovanni da Ponte* (1512—1597) die Carceri. Ob a
die berühmte Seufzerbrücke ebenfalls von ihm ist, weiß
ich nicht anzugeben; einstweilen pflegt man ihm, vielleicht
nur seinem Namen zu Ehren, die berühmte Brücke Rialto b
zuzuschreiben. (Abgesehen von dem mechanischen Verdienst, das wir nicht beurteilen können, ist es ein häßlicher und phantasieloser Bau. Ein neuerer Sammler scheint den wahren Autor, einen gewissen *Andrea Boldù,* ausgemittelt zu haben.)

In der schönsten modernen Kirche Venedigs, S. Sal- c
vatore, hat Sansovino nur die Ausführung leiten helfen;
entworfen ist sie von *Giorgio Spavento* unter Teilnahme
des Tullio Lombardo, vollendet schon 1534, mit Ausnahme
der beträchtlich spätern Fassade. Hier trägt das in S. Marco
halb unbewußt, an S. Fantino bewußter ausgesprochene
Prinzip seine reifste Frucht; drei flache Kuppeln hinter-
einander ruhen auf Tonnengewölben, deren Eckräume,
von schlanken Pfeilern gebildet, ebenfalls mit kleinen
Kuppelgewölben bedeckt sind. So entsteht eine schöne,
einfach reiche Perspektive, die das Gebäude größer scheinen
läßt, als es ist. Allerdings trägt hierzu auch die Farblosig-
keit und das einfache Detail, sowie die glückliche Ver-
teilung des Lichtes bei. (Welche letztere man doch erst
einer spätern Durchbrechung der anfangs dunkeln Kup-
peln verdanken soll.)

An das Ende dieser Reihe gehört der große *Michelangelo Buonarroti* (1474—1563); seine bauliche Wirksamkeit begann erst verhältnismäßig spät, als seine bedeutenderen Zeitgenossen schon ihre Systeme ausgebildet hatten, und sie bezieht sich als Vorbild mehr auf das jüngere Geschlecht, welches dann über ihm selbst die Alten vergaß. Michelangelo hat sich nicht zur Architektur gedrängt. Seine dämonisch gewaltige Formenbehandlung in der Skulptur und Malerei brachte die Bauherren darauf, von ihm auch Rat, Entwurf und Leitung für die Gebäude zu verlangen. Der erste Auftrag (1514 durch Leo X.) war eine *Fassade* für *S. Lorenzo* in Florenz; sein Plan wurde allen andern, d
auch demjenigen Raffaels vorgezogen. Man bewahrt eine Skizze desselben noch im Palazzo Buonarroti, den er selbst viele Jahre bewohnte und den sein Neffe, der als Dichter bekannte Michelangelo Buonarroti der jüngere zu einem

Museum für das Andenken des Oheims eingerichtet hat. (Via Ghibellina N. 7588, sichtbar Donnerstags.) Der untere Teil der Fassade wäre mit grandios zwischen Säulenstellungen angeordneten Reliefs bedeckt worden; in betreff des obern, dem Mittelschiff entsprechenden, läßt die Zeichnung Zweifel zu; die Vermittlung zwischen beiden, die von andern Baumeistern in großen Voluten gesucht wurde, sollte hier bloß durch kolossale Statuen geschehen. — Be-
a trächtlich später, jedenfalls erst unter Klemens VII., kam wenigstens die Bekleidung der Innenseite der Fassade zustande, wobei der Gang zu Vorzeigung von Reliquien das Hauptmotiv lieferte; Michelangelo hatte die Einsicht, der Gliederung der Kirche Brunellescos sich anzuschließen, so daß er nicht für die (übrigens glücklichen) Verhältnisse dieses Säulen- und Pilasterbaues verantwortlich ist.

b Ganz frei gestaltend treffen wir ihn erst in der berühmten *Grabkapelle der Mediceer* (sog. Sagrestia nuova) am rechten Querschiff derselben Kirche. Keinem Künstler ist je freiere Hand gelassen worden; man kann kaum entscheiden, ob er die Kapelle für seine Denkmäler baute oder die Denkmäler für die Kapelle meißelte (um 1529). Als Ganzes ist sie ein leichtes, herrliches Gebäude, welches das Prinzip brunelleschischer Sakristeien auf das geistvollste erweitert und erhöht darstellt. Es ist nicht bloß die reinere und vollständigere Handhabung einer untern und einer obern Pilasterordnung, was hier den ganzen Fortschritt des 16. Jahrhunderts im Verhältnis zum fünfzehnten klar macht, sondern vor allem ein höheres Gefühl der Verhältnisse. Man übersieht daneben einzelne schon überaus bedenkliche Füllformen, z. B. die Nischen über den Türen u. dgl.; man rechtfertigt die Schrägpfosten der obern Fenster vielleicht sogar durch altetruskische Vorbilder und die Ausfüllung der beiden Grabnischen mit einer spielenden Architektur durch den Vorteil, daß die Figuren um so viel größer scheinen. Der Kontrast des dunkeln Steinwerkes mit dem geweißten Mauerwerk kommt wohl überhaupt nicht auf Michelangelos Rechnung[1].

Seine wahre Größe liegt hier wie überall in den Verhältnissen, die er nirgends, auch nicht von den antiken Bauten kopiert, sondern aus eigener Machtfülle erschafft, wie sie der Gegenstand gestattet. Sein erster Gedanke ist nie die

[1] Eine Zeitlang waren bedeutende Teile der Kapelle in der Tat bemalt und stukkiert, und zwar von der Hand des Giovanni da Udine.

Einzelbildung, auch nicht der konstruktive Organismus, sondern das große Gegeneinanderwirken von Licht- und Schattenmassen, von einwärts- und auswärtstretenden Partien, von obern und untern, mittlern und flankierenden Flächen. Er ist vorzugsweise der im großen rechnende Komponist. Vom Detail verlangt er nichts als eine scharfe, wirksame Bildung. Die Folge war, daß dasselbe unter seinen Händen ganz furchtbar verwilderte und später allen Bravourarchitekten für die größten Mißformen zur Entschuldigung dienen konnte.

Noch im Auftrag Klemens' VII. begann Michelangelo im anstoßenden Kloster die *Biblioteca laurenziana.* Die Vor- a
halle mit der Treppe ist jenes ewig lehrreiche Bauwerk, in welchem zuerst dem Sinn aller Einzelformen absichtlich Hohn gesprochen wurde. Zwischen einwärts vortretenden Mauermassen mit barocken (blinden) Fenstern stehen je zwei Säulen dicht aneinander wie in engen Wandschränken; darunter gewaltige Konsolen; das obere Stockwerk ist unvollendet. Die berühmte Treppe, von Vasari nach einer Zeichnung Michelangelos hineingebaut, sollte monumental aussehen und doch jenen Wandorganismus nicht stören, daher ihre Isolierung; dem unbeschadet dürfte sie etwas weniger halsbrechend gefährlich sein. — Das Ganze hat wohl einen bestimmten Sinn, der sich deutlich aussprechen würde bei vollendetem Oberbau. Der Künstler hat mit allen, auch den verwerflichsten Mitteln das Gefühl des Strebenden hervorzubringen gesucht; wir wissen aber nicht mehr, was er damit wollte. Eine baldige Nachahmung blieb nicht aus; Ammanati stellte Säulen in enge Wand- b
nischen an der Fassade der Jesuitenkirche S. Giovannino; Giov. da Bologna an den Wänden seiner eigenen Gruft- c
kapelle hinten in der Annunziata usw.

Das Gebäude der Laurenziana selbst ist wieder baulich ein- d
fach und würdig, und wenn hier das Detail der Verzierung wirklich, wie man annimmt, von Michelangelo angegeben ist, so besaß er im kleinen den feinsten Schönheitssinn, den er im großen der Bizarrerie aufopferte. Die holzgeschnitzte Decke, deren edles und reiches Verzierungsmotiv sich in der Zeichnung des Backsteinbodens wiederholt, soll „nach seiner Idee" von Tasso und Caroto, das einfach klassische Stuhlwerk von Ciapino und del Cinque, die bloß zweifarbigen lichten Arabesken der Fenster, wie oben bemerkt, von Giov. da Udine ausgeführt sein. Die Tür, eines der

ersten Beispiele perspektivischen Scheinreichtums durch Verdoppelung der Glieder, ist erweislich von Michelangelo. Seine *römische* Tätigkeit ging zum Teil mit Plänen verloren, die nicht ausgeführt wurden. (Entwurf zu einem Palast für Julius III. an der Ripetta, fünf Pläne für S. Giovanni de' Fiorentini, welche sämtlich nicht mehr vorgefunden wurden, als im vorigen Jahrhundert die jetzige Fassade, von Galilei, zur Ausführung kam. U. a. m.) Doch sind außer dem Bau von S. Peter, den er erst nach 1546 übernahm, einige Bauten von ihm ausgeführt vorhanden, welche die Größe und Richtung seines Geistes gerade an sehr verschiedenen Aufgaben dartun.

a Von ihm ist zunächst am *Pal. Farnese* das bewundernswürdige große Hauptgesimse (dessen Wirkung er vorher durch hölzerne Modelle erprobte) und die beiden untern Stockwerke des Hofes. Diese imposantesten Palasthallen Roms sind, wie ohne Mühe zu erkennen ist, den beiden untern Ordnungen des Marcellustheaters fast genau nachgebildet, nur daß die Metopen mit Waffen und der ionische Fries mit Fruchtschnüren und Masken ausgefüllt wurden. Nirgends mehr hat sich Michelangelo so völlig dem Altertum angeschlossen; hier lag die Genialität darin, sich unterzuordnen. (Die häßlichen Doppelgesimse in den Hallen kommen wohl noch auf Sangallos Rechnung S. 298, a.) Das oberste Stockwerk des Hofes scheint von Giacomo della Porta hinzugefügt. Als dieser die Loggia an der Hinterseite des Palastes zu bauen hatte, wußte er keinen andern Rat, als das grandiose Motiv von Michelangelos Hofe nach außen zu wiederholen, und er tat wohl daran, nur hätte er das Gesimse mit den anstoßenden Stücken des großen Gesimses nicht so vermitteln dürfen. — Die grandiose Absicht, den Blick aus dem Hofe zu einem architektonischen Durchblick bis an die Longara zu erweitern, blieb ohne Folge.

b Aus den letzten Lebensjahren Michelangelos rührt sodann *Porta Pia* her. (Der Oberbau erst neuerlich und wohl nicht genau nach seiner Absicht vollendet.) Ein verrufenes Gebäude, scheinbar reine Kaprice; aber ein inneres Gesetz, das der Meister sich selber schafft, lebt in den Verhältnissen und in der örtlichen Wirkung der an sich ganz willkürlichen Einzelformen. Diese Fenster, dieser starkschattige Torgiebel usw. geben mit den Hauptlinien zusammen ein Ganzes, das man auf den ersten Blick nur einem

großen, wenn auch verirrten Künstler zutrauen wird. Innerhalb der Willkür herrscht eine Entschiedenheit, welche fast Notwendigkeit scheint.

Der Umbau der Diokletiansthermen zur Kirche *S. Maria degli Angeli* ist durch einen neuen Umbau des vorigen Jahrhunderts unkenntlich geworden. Erhalten blieb jedoch in dem dazu gehörenden Karthäuserkloster der einfache hundertsäulige Gartenhof, dessen mittlere Zypressen sogar von Michelangelo gepflanzt sein sollen. Die für den Orden traditionelle Anlage findet sich, wenn auch nicht in derselben Ausdehnung, mehrfach wieder, aber dann mit reichem Detail, das zu der Gesamtwirkung gar keine Beziehung hat. (Aufgemalte Ornamente am Gartenhof der Certosa bei Florenz, plastische an dem von S. Martino in Neapel.) Hier ist nur gegeben, was zum Ganzen beiträgt.

Auch die jetzige Anordnung und zum Teil auch die Gestalt der *kapitolinischen Bauten* rührt von Michelangelo her. So wie sie sind, entsprechen sie gewiß nicht seinem ursprünglichen Gedanken, sondern sind in Ermangelung eines bessern allmählich unter schwankender Benutzung seiner Entwürfe zustande gekommen. Er selbst legte schon 1536 die beiden Flachtreppen an, deren vordere mit den Balustraden zu beiden Seiten und oben an der Terrasse so wesentlich für die Wirkung des Ganzen ist. Im Jahre 1538 erhielt unter seiner Leitung die Reiterstatue Marc Aurels ihren jetzigen Platz in der Mitte der ganzen Anlage. Wahrscheinlich gehört ihm auch der Entwurf zum jetzigen Senatorenpalast, und gewiß dessen herrlich angelegte Doppeltreppe, welche mit dem Brunnen und den beiden Flußgöttern ein wahrhaft einziges plastisch-architektonisches Ganzes bildet und für die Treppe der Laurenziana reichlich entschädigt. Zu den beiden Seitenpalästen, die erst ein Jahrhundert später (derjenige des Museums zuletzt) im Detail nach dem Geschmack dieser Zeit ausgeführt wurden, lag ein Plan von ihm vor; sie sind zu originell gedacht, zu richtig im Verhältnis zum Senatorenpalast, als daß man die Idee einem andern beimessen möchte. Für alles einzelne aber, namentlich für das häßliche Mittelfenster des einen, ist derselbe Giovanni del Duca verantwortlich, welcher auf Sangallos Kirche an Piazza Trajana die barocke Laterne setzte. Auch die schräge Richtung auf den Senatorenpalast zu wurde am ehesten wohl von Michelangelo angegeben. Die beiden hintern

a b c d e f

a Hallen über den Treppen nach Araceli und dem tarpeischen Berge hin sind von Vignola entworfen.

Eine teilweise Benutzung von Michelangelos Ideen trat bei vielen Gebäuden ein; manches wird auch nur sagenhaft mit seinem großen Namen in Verbindung gebracht. So soll b z. B. die Sapienza in Rom, welche teils von Giac. della Porta, teils erst gegen 1650 erbaut wurde, auf einem Entwurf Michelangelos beruhen, und wenn man die grandiose Wirkung des Pfeilerhofes (ohne den Oberbau) und der hintern Fronte in Betracht zieht, so gewinnt die Behaupc tung Glauben. — Porta del popolo ist viel zu zahm für Michelangelo, zumal an der Außenseite. — In S. Maria maggiore ist der zweite Anbau von der Hauptfronte komd mend links (Cap. Sforza) von Giac. della Porta oder Tiberio Calcagni nach einem willkürlich veränderten Plan Michelangelos ausgeführt.

Außerhalb Roms wird bei Anlaß der Madonna di Carignano in Genua, einem notorischen Bau des Alessi, nur eine Nachahmung des ursprünglichen Plans von S. Peter, und zwar eine trefflich modifizierte, zuzugeben sein. — Wie weit beim Dom von Padua Michelangelos Angaben befolgt wurden, vgl. S. 302, a. — Die ihm zugeschriebene Decke e des Laterans steht so weit unter derjenigen der Laurenziana, daß eine andere Angabe, wonach sie von Giac. della Porta entworfen ist, ungleich mehr Glauben verdient.

f Erst als Greis erhielt Michelangelo durch Paul III. den Auftrag zur Vollendung der *S. Peterskirche*, von welcher hier im Zusammenhang die Rede sein muß. Ohne auf die Geschichte des Baues im einzelnen, auf den Wechsel der Entwürfe näher einzugehen, beschränken wir uns auf dasjenige, was wirklich ausgeführt und noch vorhanden ist. *Bramante* hatte das Gebäude 1506 angefangen, mit der Absicht, ein griechisches, gleicharmiges Kreuz mit großer mittlerer Kuppel zu errichten. Ihm gehört die Abrundung der Kreuzarme zu Tribünen, die er (S. 286) in der Lombardei gelernt und später auch an der Madonna della Consolazione zu Todi in Anwendung gebracht hatte. Schon in verschiedenen Gestalten ist uns dies griechische Kreuz mit abgerundeten Armen begegnet, z. B. (S. 194, c) an der Steccata in Parma (1521); es galt seit Bramante ohne Frage als die vollkommenste Kirchenform, so daß z. B. Leo X. unter den Plänen für S. Giovanni de' Forentini demjenigen des Jacopo Sansovino (s. dessen Leben bei Vasari) den

Vorzug gab, weil er diese Gestalt hatte. — Die Theorie wird über diese Grundform sich immer in verschiedene Ansichten spalten; sicher aber würde dieselbe, nach Bramantes Plan ausgeführt — vier Halbrunde mit quadratisch vortretenden Ecken — an sich eine große Wirkung machen, zumal wenn man den Bau in des großen Meisters Weise organisiert denkt. (Dazu zwei Seitentürme und eine sechssäulige Vorhalle.)

Von *Raffaels* neuem Entwurf ist nichts Ausgeführtes vorhanden. — Von *Baldassare Peruzzi* stammt die Flankierung der Kuppel mit vier kleinen Kuppeln (wovon später nur die beiden vordern ausgeführt wurden.) Die Kombination mehrerer Kuppeln ist eine venezianische, aus dem Orient übernommene Idee; die Renaissance fühlte indes, daß die Kuppeln einander nicht gleich oder ähnlich (wie an S. Marco in Venedig und am Santo in Padua), sondern einander subordiniert sein müßten (wie dies Andrea Riccio 1521 an der prächtigen Justinenkirche zu Padua zuerst und zaghaft durchführte). Aber auch so modifiziert ist der Gedanke wohl kein glücklicher; die große Form einer Hauptkuppel müßte möglichst einfach und deutlich mit ihrem quadratischen Unterbau kontrastieren; will man die vier Ecken des letzteren noch besonders hervorheben, so sind vier Türme, wie sie Galeazzo Alessi an der Kirche Carignano zu Genua auf den vier Eckräumen (einstweilen auf zweien) anbrachte, das Richtigere und weniger Störende. Allerdings gewinnt die scheinbare Größe der Hauptkuppel durch Zutat kleinerer Trabanten von einer analogen und dabei reichen Form, allein dies sind keine architektonischen Prinzipien.

Nach der Zwischenherrschaft des *jüngern San Gallo* trat *Michelangelo* ein. Es bedurfte seines ganzen schon gewonnenen Ruhmes und seiner Verzichtung auf jeden Lohn, um seinem Entwurf den Sieg zu sichern. Eine der Freskoansichten des damaligen Roms in der vatikanischen Bibliothek stellt den Bau ungefähr so dar, wie er ihn haben wollte: ein gleicharmiges Kreuz, dessen vorderer Arm in der Mitte der Fassade eine nur viersäulige, aber in riesigem Maßstab gedachte Vorhalle aufweist. Die Kuppel hätte diesen vordern Arm des Kreuzes ebenso völlig beherrscht, als die gleich langen drei übrigen Arme. — Von dem jetzt vorhandenen Gebäude hat Michelangelo zunächst die Außenseiten der hintern Teile des Unterbaues mit Pilastern

und Attika zu verantworten. Sie sind eine bizarre, willkürliche Hülle, die Bramantes Entwurf schmerzlich bedauern läßt; die vier Ecken zwischen den halbrund heraustretenden Tribünen sind durch schräge Wände abgestumpft; die Fenster zeigen eine Bildung, die an Kaprice mit der Porta Pia wetteifert[1]. Viel gemäßigter verfuhr Michelangelo im Innern, dessen Organismus (Pilaster, Nischen, Gesimse, auch wohl die Angabe des Gewölbes) wenigstens soweit ihm angehört, als nicht späterer, zumal farbiger Schmuck einen neuen Sinn hineingebracht hat. (Wem das sehr bizarre Nischenwerk in den drei Tribünen zur Last fällt, weiß ich nicht anzugeben; die Stukkaturen ihrer Halbkuppeln sind erst aus dem vorigen Jahrhundert.) Das hier ausgesprochene System ist es, welches einen so ungeheuren Einfluß auf den Innenbau der ganzen katholischen Welt ausgeübt hat und als Kanon in tausend Variationen nachgeahmt wurde. Als einfaches Gerüst ist diese Bekleidung großartig gedacht; das Vor- und Zurücktreten des Gesimses ist verhältnismäßig sparsam gehandhabt, so daß dem letztern seine herrschende Wirkung bleibt; die Pilaster sind ebenfalls noch einfach; erst die Nachahmer wollten durch Vervielfältigung der Glieder die Wirkung überbieten. Die Kassettierung der großen Tonnengewölbe, zwar erst beträchtlich später, aber doch wohl nach der Absicht des großen Meisters ausgeführt, ist in ihrer Art klassisch zu nennen und unbedenklich als das beste Detail der ganzen Kirche zu betrachten, während die Einzelbildung der Pilaster und Gesimse doch nur von mittlerm Werte ist.

Die *Kuppel* Michelangelos, an Form und Höhe derjenigen der frühern Baupläne gewaltig überlegen, bietet vielleicht von außen die schönste und einfachste Umrißlinie dar, welche die Baukunst auf Erden erreicht hat. Hier zuerst ist der Zylinder in kolossaler Größe zum Ausdruck tragender Kräfte (in Gestalt der gekuppelten Säulen mit vorgekröpftem Gebälk) erhoben: über das Wie? wird man wohl streiten, aber schwerlich innerhalb dieses Stiles eine andere Lösung angeben können. (Was an Ste. Geneviève in Paris möglich war, der offene Säulengang ringsum, war bei den viel größern Verhältnissen von S. Peter unmöglich und wäre konstruktiv jedenfalls wertlos.) Endlich ist die überhöhte Schale mit der Lanterna im Gedanken wohl ab-

[1] Milizia sucht wenigstens die Verantwortung wegen der Attika auf Carlo Maderna zu schieben.

hängig vom Florentiner Dom, aber in der Ausführung und in den Verhältnissen unvergleichlich viel schöner, erstere schon durch die Rundung.

Ins Innere fallen durch die großen Fenster des Zylinders jene Ströme von Oberlicht, welche die Kirche wesentlich beherrschen. Die Wände des Zylinders und der Schale sind auf das glücklichste organisiert durch Pilaster, Attika und Gurte, welchen sich die Mosaiken sehr zweckmäßig unterordnen. Wenn man sich das schlechte spätere Nischenwerk der vier Hauptpfeiler samt ihren Statuen hinwegdenkt und das Ganze überhaupt auf seine wesentlichen Formen reduziert, so übt es einen architektonischen Zauber, der sich bei jedem Besuch erhöht, nachdem der historische Phantasieeindruck längst seine aufregende Kraft verloren hat. Hauptsächlich das harmonische Zusammenwirken der zum Teil so ungeheuern Kurven verschiedenen Ranges, welche diese Räume um- und überspannen, bringt (wie ich glaube) jenes angenehm traumartige Gefühl hervor, welches man sonst in keinem Gebäude der Welt empfindet, und das sich mit einem ruhigen Schweben vergleichen ließe. (Das Innere großer gotischer Kathedralen gibt den entgegengesetzten Eindruck eines unaufhaltsam raschen „Aufwärts!" — der ebenfalls unvergleichlich ist in seiner Art.)

Die nächsten Seitenräume und Eckkapellen sind wohl in der Anlage nach Michelangelos Entwurf gebaut, aber ihr ganzer Schmuck, sowohl die Marmorbekleidung der Pfeiler und Wände als die Mosaiken und Statuen sind spätern Ursprunges, und die Farbenwirkung ist gewiß eine ganz andere als die, welche er beabsichtigte.

Doch im großen wich erst *Carlo Maderna*, auf Geheiß Pauls V. (seit 1605), von dem Plane Michelangelos ab; durch den Weiterbau des vordern Armes wurde das Kreuz wieder ein lateinisches und die Kirche auch nach der Längendimension die größte der Welt. Unter dem Einfluß der damaligen Bauprinzipien wurde das Mittelschiff möglichst weit und groß bei einer doch im Verhältnis nur mäßigen Länge; Madernas Pfeiler stehen beträchtlich weiter auseinander als die der hintern, ältern Teile. Dafür wurden die Nebenschiffe nur klein, und zwar in ovale Kuppelräume geteilt, an welche sich Kapellen, d. h. ziemlich flache Nischen anschließen. Im dritten Buche des Serlio sieht man, welche ganz andere Bedeutung Raffael in seinem Plan eines lateinischen Kreuzes diesen Partien im Ver-

hältnis zu dem ungleich schmälern Mittelschiff zugedacht hatte. In Madernas Bau verhindert überdies die beträchtliche Breite der Pfeiler den reichern Einblick in die Nebenschiffe, so daß diese für die Wirkung im großen kaum in Betracht kommen. — *Außen* ging der vordere Anblick der Kuppel für jeden nahen Gesichtspunkt verloren, und es mußte eine neue Fassade komponiert werden, diesmal als breite Fronte, indem die Rücksicht auf die drei übrigen abgerundeten Arme des Kreuzes wegfiel. Von aller Beziehung zur Kuppel und zum Rest des Baues überhaupt abgelöst, fiel sie aus, wie sie zu Anfang des 17. Jahrhunderts ausfallen mußte, als ungeheure Dekoration, deren Teile auf alle Weise vor- und rückwärts, aus- und einwärts treten ohne Grund und Ursache. Selbst mit Anschluß an dasjenige Motiv, welches Michelangelo an den übrigen Außenseiten der Kirche durchgeführt, hätte sich etwas viel Großartigeres machen lassen. Aber derselbe Maderna schuf auch das Innere der Vorhalle, welches eine der schönsten modernen Bauten in ganz Rom ist. Die vorgeschriebene Einfachheit in Gliederung und Farbe läßt die Wirkung der Verhältnisse ungestört.

Nach Madernas Tode kam der noch junge *Bernini* über das Gebäude (1629). Von den Glockentürmen, welche an beiden Enden der Fassade (wo das Auge sie nicht verlangt) prangen sollten, baute er einen und mußte ihn wieder abtragen. Beträchtlich später, schon als Greis (1667) legte er die berühmten Kolonnaden an, bei weitem das beste, was er überhaupt gebaut hat. Die Bildung des dorischen Details ist nicht nur einfach, was sie bei der hundertmaligen Wiederholung der Formen durchaus sein mußte, sondern kalt; allein fast gar nicht barock. (Die Säulen der äußern Kurven sind dicker als die der innern.) Was die Gesamtanlage betrifft, so ist vor allem Maderna seinem Nachfolger den größten Dank schuldig; Bernini hat das mögliche getan, um die Fassade zu heben und groß scheinen zu lassen. Dies geschah namentlich durch die Annäherung der beiden nächsten Hallenenden, über welche sie so weit emporragt, während zugleich das Auge über das (in der Tat ziemlich starke) Ansteigen des Platzes getäuscht und damit in der Meinung erhalten wird, sie stehe beinahe auf demselben Plan mit den Kolonnaden. Träten die Hallenenden weiter auseinander als die Fassade breit ist, so würde jene Vergleichung wegfallen. In dem elliptischen Grund-

plan der Kolonnaden selbst liegt wiederum eine Scheinvergrößerung, indem das Auge ihn eher für rund hält, ihm also eine Tiefe zutraut, die er nicht hat. — Die Stelle ist richtig gewählt; wenn S. Peter ein Atrium haben sollte, von welchem aus die Kuppel sichtbar war, so mußte dasselbe in einige Entfernung zu liegen kommen, selbst ohne die mitbestimmende Rücksicht auf den schon vorhandenen Vorbau des vatikanischen Palastes. —

Außerdem drückte Bernini auch dem Innern durch die von ihm hineingesetzten plastischen Werke (und mittelbar durch die Nachahmungen seiner Schüler und Nachfolger) ganz entschieden seinen Stempel auf. Leider blieb es dabei nicht; er bekleidete die Pfeiler der Seitenschiffe mit jenen Engeln, welche Papstbüsten, Tiaren usw. tragen, mit jenen pamfilischen Tauben usw. auf buntem Marmorgrund; er war es auch, welcher die vier Kuppelpfeiler mit jenen kläglichen Nischen und Loggien versah, welche diesen wichtigsten Teilen des Gebäudes Einfachheit und Nachdruck rauben. Die vier Statuen mußten entweder wegbleiben oder gigantisch groß (und dann in anderm Stil!) gebildet werden; gegenwärtig sind sie viel kleiner als die darüber an den Zwickeln der Kuppel angebrachten Evangelisten in Mosaik.

Es ist eine alte Klage, daß S. Peter innen kleiner aussehe, als es wirklich ist. Ich weiß nicht, ob jemand, der ohne dies Vorurteil zum erstenmal hineintritt, die Kirche nicht doch ungeheuer groß finden würde; jedenfalls hängt viel von der Beleuchtung und von der Menschenzahl ab. Am Ostermorgen weiß jeder, daß er sich im größten Binnenraum der Welt befindet. Auch in der Abenddämmerung wachsen die Dimensionen, nicht nur weil (wie überall) das einzelne verschwindet, sondern weil Farben und Vergoldung erbleichen, welche bei Tage die betreffenden Flächen dem Auge nähern und damit kleiner scheinen machen. Was davon noch unter dem Einfluß Michelangelos zustande kam (wenn auch erst lange nach seinem Tode), nämlich die Mosaikierung der Kuppel und die Kassettierung der Tonnengewölbe, läßt sich architektonisch wohl völlig rechtfertigen; grell wirkt erst Berninis Inkrustation und naturalistisch die Kuppelmosaiken der Nebenräume, welche indes für die Wirkung des Ganzen nicht in Betracht kommen. Entschieden verkleinernd für das ganze Gebäude erscheint dann der Effekt des entsetzlichen Tabernakels und

der Cathedra Petri, beides Arbeiten des Bernini. Hier allein wird das Auge zu einer falschen Rechnung beinahe genötigt (S. 78). Die Weihbeckenengel, von welchen man gewöhnlich spricht, täuschen nicht lange und nicht stark genug, um den Eindruck des Ganzen mit zu bestimmen.

Keine kunstgeschichtliche Einteilung hält nach Jahr und Datum vollkommen Stich und bei den lange lebenden Architekten des 16. Jahrhunderts ist eine schärfere Stilabgrenzung nach Epochen vollends mißlich. Doch wird man in denjenigen Bauten, welche etwa zwischen 1540 und 1580 fallen, einen von Frühern abweichenden Charakter nicht verkennen. Es ist die Zeit der großen Theoretiker, eines Vignola, Serlio, Palladio, Scamozzi; ihre Absicht ist wohl ganz die ihrer Vorgänger: das Altertum zu reproduzieren, allein ihre Mittel sind andere. Die Ausdrucksweise erscheint einerseits *schärfer:* vortretende Halbsäulen- und Säulensysteme statt der früher herrschenden Pilaster und Wandbänder; demgemäß eine derbe Bildung der Fenster und Portale; auch im Innern namentlich der Kirchen eine stärkere Bekleidung mit den klassischen Einzelformen, während früher das Gerüst des Baues, wie es war, eher nur auf irgendeine harmonische Weise *dekoriert* wurde. Von einer andern Seite ist diese selbe Ausdrucksweise um einen beträchtlichen Grad *kälter;* statt des reichen Details der Frührenaissance, statt des einfach harmonischen Details der Blütezeit finden wir hier ein zwar noch verhältnismäßig reines, aber schon kaltes und gleichgültiges Detail. Vom Ende des 16. Jahrhunderts an beginnt dann der Barockstil, welcher das Detail mißhandelt, wegläßt oder vervielfacht, je nachdem es zu willkürlichen Effekten verwertet wird. Die Zeit von 1540—1580 ist im Vergleich mit der frühern mehr die des rechnenden, kombinierenden Verstandes, gleichwohl aber voll Geist und Originalität. Sie rechnet sehr im großen, und wer etwas in ihren Werken finden will, muß ihren Gesamtkompositionen und Dispositionen nachgehen und die Säulenordnungen für das nehmen, was sie hier sind: für eine konventionelle Bekleidungsweise. Auch ohne sie können die Umrisse und Verhältnisse des Ganzen Seele und Bedeutung haben. — Die Gesinnung des Bauherren, welche jetzt mehr als je zuvor auf das Großräumige ging und dieser Rücksicht jede andere nachsetzte, stand in völligem Einklang mit der Richtung der Architekten.

Die Bauten Michelangelos, der mit der goldenen Zeit begann und durch seine spätere Willkür schon den ganzen Barockstil einleitete und zu rechtfertigen schien, wurden bereits aufgezählt. Von den zunächst zu nennenden Baumeistern waren mehrere seine unmittelbaren Schüler und Exekutanten, andere seine Anhänger, alle mehr oder weniger von ihm berührt. Man darf sie darob bewundern, daß sie seine Extravaganzen noch nicht mehr im Sinne eigener Willkür ausbeuteten.

An ihrer Spitze steht Giacomo Barozzi von *Vignola* (1507 bis 1573), dessen Handbuch der Säulenordnungen (Trattato degli ordini) die Architektur der letzten zwei Jahrhunderte völlig beherrscht hat und noch jetzt stellenweise einen großen Einfluß ausübt, nachdem seit hundert Jahren die echten griechischen Ordnungen bekannt und abgebildet sind. Als ausübender Künstler begann er mit einigen Bauten in Bologna; außer den oben (S. 198, c) genannten Banchi wird eine Casa Bocchi und in dem nahen Minerbio ein a
Palazzo Isolani genannt, über dessen Vorhandensein ich keine Kunde habe. — Sein frühster Kolossalbau, der Pal. Farnese in Piacenza, ist interessant als eines der ersten Ge- b
bäude, in welchen durchaus kein herrschendes Einzelmotiv vorkommt, sondern nur die Verhältnisse sprechen, und zwar beim einfachsten Detail, das überdies nur stellenweise wirklich ausgeführt ist. Die Abstufung der Stockwerke ist der (allerdings nicht genügende) Gehalt des ungeheuern Gebäudes, welches übrigens nicht zur Hälfte vollendet und jetzt eine Kaserne ist.

In Rom hatte er großen Anteil an der prächtigen Villa, c
welche Papst Julius III. (1550—1555) an der Via Flaminia baute und die noch jetzt als *Vigna di Papa Giulio* benannt wird. Wer die Urheber und Erfinder der einzelnen Motive dieses ehemals großen Ganzen sind, läßt sich nicht mehr ausmitteln; Vasari, der an mehrern Stellen (in den Biographien des Taddeo Zucchero zweimal und in der Übersicht seiner eigenen Werke) davon spricht, schreibt die Hauptideen dem baulustigen Papste zu, sich selber aber die Redaktion derselben; diese habe Michelangelo durchgesehen und verbessert, Vignola aber bloß ausgeführt; ausschließlich von ihm (Vasari) sei der Entwurf zu dem Brunnen unten (d. h. im hintern Hofe), welchen dann Vignola und Ammanati ausführten. Abgesehen von seinen Urhebern interessiert uns das Gebäude in ähnlichem Sinne wie Li-

gorios Villa Pia (S. 298, g), als letzte Villa der Renaissance. An Reiz und Anmut kommt es der Farnesina, an Würde der Villa Madama, an Vollständigkeit der Ausführung[1] und Erhaltung dem Palazzo del Tè allerdings bei weitem nicht gleich; man glaubt die schwankenden und zum Teil kleinlichen Einfälle des Bauherrn noch jetzt zu erkennen, doch bleibt das Ganze sehr sehenswert. An der Straße selbst (10 Minuten vor Porta del Popolo) beginnt die Anlage mit einem nicht großen aber großartig gedachten, übrigens unvollendeten Palast, in dessen Fenstereinteilung und Säulenloggia sich am ehesten Vignolas Erfindung verrät. Von hier führt ein Seitenweg rechts zwischen den Gartenmauern zur eigentlichen Villa hinan, deren Fassade ein schlechtes Gemisch abwechselnder Bauentschlüsse ist; auch die Gemächer im Innern verdienen höchstens wegen der Fresken der Zuccheri einen Blick. Gegen den Hof bildet das Gebäude eine halbrunde Säulenhalle; dann folgen rechts und links stukkoverzierte Hofwände und hinten eine offene (jetzt mit Glastüren verschlossene) Säulenhalle, durch welche man in den hintern Brunnenhof sah[2]. Dieser enthält in zwei Stockwerken Nischen und Grotten und in seiner Mitte eine halbrunde Vertiefung mit Brunnenwerken, zu welcher Treppen hinabführen. Zur Ergänzung des Eindruckes gehört der Schatten außenstehender Bäume (und die Bekanntschaft mit dem Charakter Julius' III., wie ihn Ranke schildert).

Von Vignola allein ist (oder war!) alles Architektonische
a an den Orti Farnesiani auf dem Palatin: Portal, Grotten, Rampentreppen, Brunnen und oberer Doppelpavillon in glücklich gedachter perspektivischer Folge. Blieben die Trümmer ihrem natürlichen Verfall überlassen, so hätten sie ihre bestimmte Ruinenschönheit; leider kommt moderne absichtliche Zerstörung hinzu. Die wenige noch erhaltene Dekoration zeigt, daß die Renaissance vorüber ist, daß der mehr auf Gesamteffekte ausgehende Stil die Oberhand erhalten hat. (Die Rustika soll hier das Ländliche aus-
b drücken.) — Ob Porta del Popolo, wenigstens die Außenseite, dem Vignola mit größerm Recht als dem Michel-

[1] Die sehr ausgedehnten Gartenanlagen mögen während des kurzen Pontifikates bloße Anfänge, ja bloße Entwürfe geblieben sein. Der betreffende Grund und Boden ist längst anders verteilt.

[2] Derselbe wird auf Nachfrage bei den dort kasernierten Carabineri geöffnet.

angelo zugeschrieben wird, bleibe dahingestellt. — Bei weitem das Wichtigste, was von Vignola vorhanden, ist das große ebenfalls farnesische Schloß *Caprarola*, dreißig Miglien von Rom, außen fünfeckig, innen mit rundem Hof, alle Gemächer mit historischen Fresken ausgemalt von den Zuccheri. Ehemals ein Wallfahrtsort für alle Künstler und Kunstfreunde, jetzt kaum je von solchen besucht, die ihr Leben in Rom zubringen. Auch der Verfasser hat das Gebäude auf der Straße von Rom nach Viterbo aus weiter Ferne ansehen müssen. a

Von Vignolas Kirchenbauten ist das kleine Oratorium S. Andrea an der Straße nach Pontemolle die bekannteste; quadratischer Unterbau mit Pilastern, runder Oberbau mit niedriger Kuppel. Als landschaftlicher Gegenstand seit der Geburtsstunde der modernen Landschaft überaus beliebt, hätte das kleine Gebäude selbst die Kritik eines Milizia entwaffnen dürfen. — Die Kirche Madonna degli Angeli in der Ebene unterhalb Assisi zeigt noch den großartigen Grundriß Vignolas, Gewölbe und Kuppel aber sind neuer. — Endlich ist der Gesù in Rom (1568) ein höchst einflußreiches Gebäude geworden; hier zuerst war möglichste Höhe und Weite eines gewölbten Hauptschiffes und Beschränkung der Nebenschiffe auf abgeschlossene Kapellen in derjenigen Art und Weise durchgeführt, welche nachher der ganze Barockstil adoptierte. Frühere einschiffige Kirchen mit Kapellenreihen, deren wir eine Menge angeführt haben, gewähren im Verhältnis den Kapellen eine viel größere Tiefe und dafür dem Hauptschiff eine geringere Breite. Die nächste bedeutende Wirkung äußerte der Gesù auf Madernas schon erwähnten Ausbau von S. Peter (S. 318). b c d

Giorgio Vasari (1512—1574), unschätzbar als Kunstschriftsteller, veilseitig und gewandt wie irgendein Künstler seiner Zeit, scheint sich am meisten in der Malerei zugetraut zu haben. Unser Urteil und unser Gefühl sind aber seinen Gemälden fast durchgängig abhold, während von seinen Gebäuden wenigstens zweie zu den besten seiner Zeit gehören.

Von der Vigna di Papa Giulio war eben die Rede. Wir übergehen auch die Gebäude am Platz der Stephansritter in Pisa: den unbedeutenden Palast und die in auffallend unangenehmen Verhältnissen erbaute Kirche, sowie den von Vasari großenteils erneuten Innenbau des Pal. vecchio in Florenz; er selber spricht mehr als genug von den Treppen e f

und besonders von dem großen Saal, dessen beide Schmalseiten allerdings perspektivisch treffliche Abschlüsse sind.

a Die ganze Tüchtigkeit des Meisters zeigt erst das Gebäude der *Uffizien*, nach seinem Entwurf 1560 von ihm selbst begonnen, von Parigi, Buontalenti u. a. vollendet. Zur richtigen Beurteilung ist es wesentlich zu wissen, daß schon vorhandene Mauern benutzt werden mußten, daß der Verkehr zwischen Piazza del Granduca und dem Arno nicht gehemmt werden durfte und daß die „Uffizi", d. h. Bureaux, die verschiedensten Bestimmungen hatten (Verwaltung, Kassen, Tribunale, Archive), also kein Motiv zu einer mehr geschlossenen, zentralen Komposition gegeben war. Das Erdgeschoß bildet eine der schönsten Hallen von Italien; in Harmonie mit allen übrigen Formen des Baues gab ihr Vasari ein gerades Gebälk und sparte die Bogen für die hintere Verbindungshalle, wo sie denn auch ihre imposante Wirkung tun. Beim Organismus der obern Stockwerke ist zu erwägen, daß es sich nicht um einen fürstlichen Palast, sondern um einen engen, hohen Nutzbau mit sehr bestimmten Zwecken handelte. Auch bei der Anlage der Treppen, welche noch ziemlich steil sind, war Vasari nicht frei; doch tat er das mögliche, um auch hier und in den Vestibülen schöne Räume zu schaffen. Einzelne Barockformen an Türgiebeln usw. fallen vielleicht nicht ihm zur Last.

b Endlich ein origineller, höchstens an Venezianisches (S. 310, c) erinnernder Kirchenbau Vasaris: Die *Abbadia* de' Cassinensi zu *Arezzo*, außen roh gelassen, wie leider so viele zumal toskanische Kirchen; innen ein Tonnengewölbe der Länge nach, durchkreuzt von zwei Querschiffen, ebenfalls mit Tonnengewölben; über den Kreuzungen niedrige Kuppeln (deren eine in der Folge von dem bekannten Meister der Perspektive, dem Jesuiten Pozzo, mit der täuschenden Innensicht einer Hochkuppel ausgemalt worden ist); die vier niedrigern Nebenräume, welche so entstehen, sind durch Säulenstellungen gegen das Hauptschiff geöffnet, die in der Mitte einen Bogen tragen; ihre Wölbung bildet jedesmal eine kleine Flachkuppel. Die Abwesenheit jeglicher Dekoration läßt diesem graziösen Bau seine volle, ungestörte Wirkung.

Die Vorliebe für den Säulenbau, welche sich in diesen Werken gegenüber dem römischen Pfeilerbau behauptet, ist auch später in Florenz heimisch geblieben. Die nächsten Gründe sind: das große und stets verehrte Beispiel Bru-

nellescos, der Besitz einer geeigneten Steinart (Pietra serena), besonders aber die Bescheidenheit in dem florentinischen Palastbau zur Zeit der mediceischen Großherzöge. Auch die reichsten Geschlechter in Florenz dürfen nicht auftreten, wie z. B. päpstliche Nepotenfamilien in Rom.

Den florentinischen Privatpalästen gibt in dieser Zeit *Bartolommeo Ammanati* (1511—1586) einen neuen und mehr hausartigen Charakter; im Innern bleibt der Säulenhof der Frührenaissance, nur mit freudloserem Detail; die Fassaden, mit energisch barocken Fenster- und Türeinfassungen und Rustikaecken, sind zum Teil auf Bemalung mit Arabesken und Historien (vgl. S. 277) berechnet. Beispiele: Pal. Ramirez und Pal. Vitali, beide in Borgo degli Albizzi zu Florenz usw. Ammanati ist allerdings berühmter durch einen der größten Pfeilerhöfe, denjenigen des Pal. Pitti, dessen drei Reihen von Bogen auf Pfeilern mit Rustikahalbsäulen der drei Ordnungen bekleidet sind, ein in Form und Verhältnissen häßliches Gebäude; — sein Pfeilerhof mit einfachen Pilastern im Collegio romano zu Rom zeigt, daß er sich in ähnlichen Aufgaben ein anderes Mal glücklicher zu bewegen wußte. — Rom besitzt auch Ammanatis beste Fassade, die des Pal. Ruspoli (Caffè nuovo), an welcher nur die Höhe des Erdgeschosses (samt Kellergeschoß) getadelt wird. (Die einst berühmte Treppe von parischem Marmor, hinten rechts, ist viel später vom jüngern Martino Lunghi erbaut.) — Von Ammanatis Klosterhöfen in Florenz hat der zweite bei S. Spirito, auf Säulen mit origineller Abwechslung von Bogen und geraden Gebälken, den Vorzug vor dem öden hintern Pfeilerhof bei den Kamaldulensern (agli Angeli) usw. Allein dieses und die nüchterne Jesuitenkirche S. Giovannino und so vieles andere darf man vergessen über Ammanatis reinstem Meisterwerk: der *Dreieinigkeitsbrücke*. Die edle, für das Auge überaus wohltuende Spannung der drei Bogen, welche mit dem denkbar angemessensten Detail bekleidet sind, soll nach Ansicht derer, welche den Arno kennen, zugleich die technisch zweckmäßigste sein.

a b c d e f g h

Eine ganze tüchtige Generation von Architekten schloß sich an die beiden genannten an und hielt die schlimmern Exzesse des Barockstils längere Zeit von Florenz ferne. *Giov. Antonio Dosio* (geb. 1533) wurde bereits erwähnt (S. 300). — Von dem Bildhauer *Giov. da Bologna* (1524—1608) ist die S. Antoninskapelle in S. Marco (links),

i

eingeleitet durch zwei einfache Bogen auf Säulenstellungen, eine der besten Bauten dieser Art (vgl. S. 274, c). — *Bern. Buontalenti* (1536—1608), bisweilen überaus nüchtern, wie z. B. am großherzoglichen Palast in Siena, erhebt sich doch z. B. in der Fassadenhalle des Spitals S. Maria la nuova in Florenz zum Großartig-Leichten; das Obergeschoß, dessen Fenster zu nahe an das Gesimse stoßen, ist später so verändert worden. Am Unterbau des Palazzo non finito (1592) führt er den beginnenden Barockstil mit einem eigenen plastischen Ernst ein, während sein Pal. Ricardi (Via de' Servi N. 6280), vom Jahre 1565, noch der Spätrenaissance angehört. — *Matteo Nigetti* († 1649) hat zwar die sehr barocke Fassade von Ognissanti, aber auch den niedlichen Säulenhof vorn links bei den Kamaldulensern geschaffen; was an SS. Michele e Gaetano (1604—48) Gutes ist, gehört gewiß eher ihm als seinem Mitarbeiter Don Giovanni Medici; an der Capella Medicea bei S. Lorenzo (wovon unten) ist freilich gar nichts Gutes; und hier wird der Prinz wohl das Übergewicht gehabt haben. — Der Maler *Luigi Cigoli* (1559—1613) begann in Vasaris Geist den perspektivisch trefflich beabsichtigten Säulenhof des Pal. non finito, und noch ganz spät hat *Gherardo Silvani* (1579—1675) in seinem Seminar bei S. Frediano den alten Stil der Klosterhöfe getreulich nachgeahmt. Von ihm ist auch der stattliche Säulenhof bei den Kamaldulensern vorn rechts; wie er im Fassadenbau den Ammanati reproduziert, zeigen Pal. Fenzi (Via S. Gallo N. 5966) und der einst durch seine (jetzt veräußerte) Galerie berühmte Pal. Rinuccini.

Allerdings war gleichzeitig mit den Bemühungen der Genannten der Barockstil schon stellenweise in seiner vollen Tätigkeit. In der abgelegenen Via del Mandorlo bemerkt man ein hohes, schmales, verrücktes Gebäude: unten statt der Rustikabekleidung gemeißelte Felsflächen und Reliefs, Trophäen, eingefaßt von regelrechten glatten Gliederungen, oben Backstein und Pietra serena in wüster Zusammenstellung. Es ist das Atelier, welches sich schon 1579 der damals weltberühmte Maler *Federigo Zucchero* zu bauen wagte. Anderes der Art bei Anlaß des Barockstils. — Wie lange aber auch im einzelnen Fall das Gute und Tüchtige nachwirkt, zeigt z. B. das Innere von S. Felicita in tröstlicher Weise, ein Nachklang der bessern Zeit des 16. Jahrhunderts, und zwar vom Jahr 1736, das Werk des Architekten *Ruggieri*.

Außerhalb Florenz ist mir zufällig Pal. Coltroni zu Lucca in a
die Augen gefallen, mit einem einfachen aber malerischen
Treppenhof, der dem toskanischen Säulenbau um 1600
alle Ehre macht.

Zu *Bologna* sind aus dieser Zeit die etwas nüchternen
aber gut disponierten Bauten des *Pellegrino Tibaldi*
(1522—1592) und seines Sohnes Domenico zu bemerken:
das Chor von S. Pietro, die jetzige Universität, der Hof des b
erzbischöflichen Palastes; vorzüglich und im Verhältnis zu c
dem kleinen Raum großartig: Pal. Magnani. — Dieser d
Pellegrino Tibaldi ist identisch mit dem Architekten *Pelle-*
grini, welcher in *Mailand* zur Zeit des Carlo Borromeo viel
beschäftigt wurde. Als Baumeister des Domes schuf er die e
moderne Fassade, wovon später nur die Türen und die
nächsten Fenster beibehalten worden sind, prächtige und
für den Stil dieser Zeit bezeichnende Dekorationsstücke,
die ich, offen gestanden, der Gotik dieses Gebäudes vor-
ziehe. — Die Kirche S. Fedele, ebenfalls von ihm, mit f
Doppelordnung am ganzen Äußern und einfacher vortre-
tender Ordnung im Innern, hat lange als klassisches Muster
gegolten und großen Einfluß ausgeübt. — Die sehr barocke
Rundkirche S. Sebastiano erbaute er in Folge eines städti- g
schen Gelübdes an den Pestheiligen vom Jahr 1576. — Im
erzbischöflichen Palast ist der vordere Hof mit seiner hohen h
Doppelhalle von Rustika ein weit besseres Gebäude als Am-
manatis dreistöckiger Hof im Pal. Pitti (S. 326, b); hier wird
endlich mit der mürrischen Rustika Ernst gemacht, sei es,
daß der Baumeister oder daß San Carlo selber für diesen
Hof den Charakter einer düstern Majestät verlangte; nur
ein unteres und ein oberes Stockwerk, aber von enormer
Höhe; die Bauglieder (Schlußsteine, Konsolen, Gebälkteile
usw.) nicht klassisch, sondern in angemessener barocker
Umbildung gegeben. Der hintere Hof und die Fassade
gegen Piazza Fontana später, ebenfalls tüchtig.

Aus derselben Zeit ist der Hof des erzbischöflichen Semi- i
nars, von *Giuseppe Meda*, eine schöne, unten dorische, oben
ionische Doppelhalle, mit geradem Gebälk, deren Säulen
abwechselnd enge und weite Intervalle haben. — *Vincenzo* k
Seregnos Collegio de' nobili (auf Piazza de' mercanti), vom
Jahr 1564, erinnert in der Behandlung der untern Stützen
schon sehr an *Galeazzo Alessi*, dessen mailändische Bauten
nun im Zusammenhang mit den genuesischen zu besprechen
sein werden.

In dieser Zeit (1540—1600) setzte sich nämlich auch der Typus der *genuesischen* Paläste, hauptsächlich durch oberitalienische Baumeister fest, welchem dann Alessi seine volle Ausbildung gab.

a Noch außerhalb der Linie steht gewissermaßen der große Palast, den *Gio. Angelo Montorsoli* (seit 1529?) für den berühmten Andrea Doria baute. Von Architektonischem ist hier nur das Notwendige gegeben, indem die Hauptwirkung der (jetzt außen fast durchgängig verlorenen und durch gelben Anstrich ersetzten) Bemalung mit Figuren und Historien vorbehalten war. Die dünnen Fenstereinfassungen, der Mangel an Pilasterwerk und die mäßige Profilierung überhaupt geben jetzt dem Gebäude einen Anschein von Frührenaissance. Als freier Phantasiebau ohne strenge Komposition wird es mit seinen luftigen Hallen an beiden Enden und mit den in den Garten vortretenden Altanen auf Portiken immer einen so bezaubernden südlichen Eindruck machen, wie kaum ein anderer großer Palast Italiens. Die mit Hallen bedeckten Treppen am Ende des Gartens und die Brunnen mit Ausnahme eines sind aus derselben Zeit[1].

b Auf Montorsoli folgte der Bergamaske *Gio. Batt. Castello*. Sein Pal. Imperiali (Piazza Competto), erbaut 1560, gibt einen vollständigen Begriff von der gemischten Kompositionsweise der auf Hochbau in engen Straßen berechneten genuesischen Paläste; Reichtum der Ausstattung muß hier die strengern Verhältnisse ersetzen, die man von unten doch nicht gewahr würde. (Bemalung mit bronzefarbenen und kolorierten Figuren, Putten und Laubwerk in Relief usw.) Die untere Halle, der Hof und die malerisch seitwärts angelegte Treppe offenbaren zuerst ohne Rückhalt die Herzlosigkeit der genuesischen Säulenbildung und Profilierung, die nach Florenz und Rom das Auge empfindlich berührt

c — An Pal. Carega (jetzt Cataldi, Str. nuova) versuchte Castello noch einmal eine durchgängige Pilasterbekleidung, und bei den nicht allzu schmalen Fensterintervallen ging es damit noch ziemlich glücklich; Spätere wagten bei den lichtbedürftigen, hochfenstrigen Fassaden dasselbe nicht ungestraft; ihre Pilaster wurden eine magere Dekoration,

[1] Gleichzeitig: Pal. Mari, ehemals Odero, nicht die Fronte gegen Str. nuovissima, sondern der obere Hof, in welchen man von der Salita del Castelletto gelangt; die Halle mit etwas schweren Säulen und lauter kleinen Kuppelgewölben.

die überaus sinnlos ist, weil der ganze Mauerpfeiler schon an sich wie ein Pilaster wirkt. Das Vestibül, von sehr schöner Anordnung, ist eines der frühesten von denjenigen, welche die beiden Anfänge der Doppeltreppe zum Hauptmotiv haben. An vielen andern Palästen dauert indes die einfache seitwärts, etwa neben oder hinter dem Hof angebrachte Treppe fort. — Als glücklichen Dekorator (in Verbindung mit Montorsoli) erwies sich Castello bei der zierlichen innern Ausschmückung von S. Matteo; eine der we- a
nigen mittelalterlichen Kirchen, welche bei solchen Anlässen gewonnen haben.

Von *Rocco Pennone,* ebenfalls einem Lombarden, sind die ältern Teile des Pal. Ducale, hauptsächlich die (ehemals b
stattlichen) Doppelhallen der Seitenhöfe, die hintere Fronte und, wie man annimmt, auch die berühmte Treppe. Darf man sie in der Tat in die Zeit bald nach 1550 setzen, so ist sie die erste von den ganz sanft geneigten, ungeheuer breiten; sie hätte dann auch vorzugsweise die Begeisterung der Genuesen (und des Auslandes) für diesen Teil des Palastbaues geweckt.

Alle Treppen Bramantes und der Florentiner sind daneben steil und schmal. Genua suchte fortan wie schon früher in den Vestibülen und Treppen den Ersatz für die Kleinheit der Höfe; man unterbrach willig jede vordere Verbindung der untern Stockwerke, um dieser Partie auf jede Weise Nachdruck und Majestät zu geben; der perspektivische Durchblick zwischen den Säulen der Treppenhalle oder des Hofes wurde selbst bei den engsten Dimensionen eine Hauptsache; wo möglich kam hinten als Schlußpunkt eine Brunnennische zu stehen. An der Strada nuova taten einander die Besitzer den Gefallen, gemeinschaftliche Hauptachsen mit den je gegenüberliegenden Gebäuden anzunehmen, so daß die Durchblicke durch die Portale sich verdoppeln.

Gleichzeitig etwa mit Castello war in Genua der Peruginer *Galeazzo Alessi* (1500—1572) aufgetreten, der in Rom mit Michelangelo in Verkehr gestanden hatte, seinem Wesen nach aber mit dem nur wenig jüngern Vignola parallel erscheint. Sein Verdienst ist demjenigen der meisten großen Baumeister dieser Zeit analog: wenig bekümmert um den organischen Spezialwert des Details, jeder Aufgabe durch Anordnung und Verhältnisse eine große Physiognomie abgewonnen zu haben. Wo es darauf ankam,

wo Raum und Mittel (und guter Wille des Bauherrn) vorhanden waren, konnte er auch im Detail reich und elegant sein, wie kein anderer Baumeister des beginnenden Barock-
a stils; der schöne Pal. Marini in Mailand, sowohl Fassade als Hof, übt in den ausartenden Einzelformen noch den Zauber der Frührenaissance[1]. Von seinen genuesischen Bauten im ganzen gilt dies weniger; er fügte sich in die wirklich vorhandenen und in die bloß angenommenen Verhältnisse; auch sein Säulenbau ist kaum edler als der der andern. Allein er behandelte, was er gab, großartig und besonnen, und wo man ihm Licht und Raum gönnte, schuf er Werke, die in dieser Art kaum mehr ihresgleichen haben.

b Am Dom gehört ihm nur die einfache achteckige Kuppel und die Pilasterstellung darunter (1567); die Chorverkleidung soll ihm der genannte Pennone verdorben haben. Da-
c gegen ist die berühmte Kirche *S. Maria di Carignano* wesentlich sein Werk.

Sie muß uns jetzt hauptsächlich die Bauzeit vergegenwärtigen, da an S. Peter nach Michelangelos Plan gearbeitet wurde, da die Kuppel über dem griechischen, d. h. gleicharmigen Kreuz als die für den Kirchenbau erhabenste Form galt. Die Lage auf steilem Vorgebirge über der Stadt erhöht den Wert des Gebäudes ungemein, und seine Umrisse wirken schon von weitem sehr bedeutend. Bei den so ungleich kleinern Dimensionen gab Alessi seiner Kuppel mit Recht nicht vier Arme, sondern ein großes Quadrat zur Unterlage, und flankierte sie nicht mit vier Nebenkuppeln, welche hier ganz klein ausgefallen wären, sondern mit vier (in der Tat zwei) Ecktürmen. (Die vier Kuppeln sind wohl im Innern vorhanden, außen jedoch nur durch Lanterninen angedeutet.) — Aber das Einzelne des Äußern durchgängig dem Alessi selber zuzutrauen, erscheint fast unbillig. Auch wenn die häßlich hohen Giebel in der Mitte der Fronten unentbehrlich wären wegen des Lunettenfensters, das sie enthalten, so könnte doch der Meister nicht *diese* Türme mit ihren glatten Pilastern über das so viel zartere und reichere Erdgeschoß gesetzt haben. Auch die Kuppel zeigt sehr willkürliche, barocke Formen. (Das Hauptportal neuer.) Das Innere dagegen, glücklicherweise und hoffentlich absichtlich farblos, ist ein wunderbar harmonischer

• [1] Die Kirche S. Vittore daselbst ist, wenn ich mich recht erinnere,
•• innen mit neuerer Stukkierung versehen; die Fassade von S. Celso auffallend barock.

Bau, der den Sinn mit dem reinsten Wohlgefallen erfüllt. Vier Tonnengewölbe, eine Mittelkuppel, vier Eckkuppeln und eine Tribuna, alles auf Pfeilern mit einer Ordnung von (leider zu schwer gebildeten) korinthischen Pilastern ruhend; die höchste Verbindung von Reichtum und Einfachheit; der Raum scheinbar größer, als er wirklich ist. — Das Ganze im Grunde ein Bau der rein ästhetischen Begeisterung für die Bauformen als solche, und für jede andere ideale Bestimmung eben so geeignet als für den Gottesdienst.

Das Tor, welches zum Molo vecchio führt, charakterisiert a
recht die Mitte des Jahrhunderts: auf der Stadtseite fast
bramantisch einfach, auf der Seite des Molo konsequent und
absichtlich barock. (Rustikasäulen usw.) — Die stattliche
Loggia de' Banchi ist erst viel später nach einem Entwurf b
Alessis ausgeführt.

Galeazzos *Paläste* sind zum Teil Engbauten, an welchen nur
durch energisches Detail zu wirken war; so Pal. Centurione c
an Piazza Fossatello usw. — An der Strada nuova, die mit
ihren 20—24′ Breite etwas mehr Spielraum gewährte, gibt
Pal. Cambiaso den Durchschnitt dessen, was er unter sol- d
chen Umständen für tunlich hielt; ohne Pilasterbekleidung,
dafür durchgängige Rustika, mit strengem Mäandersims
über dem Erdgeschoß; die Höhenabwechslung der Stock-
werke vortrefflich wirksam. — Pal. Lercari (jetziges Ka- e
sino), vor dem Säulenhof ein (ehemals) luftiger Loggien-
bau. — Den Pal. Spinola, welcher zunächst folgt, überließ f
er, was das Äußere betrifft, der Bemalung; innen ist Vesti-
bül, Treppe, Oberhallen, Hof und Garten von imposanter
Gesamtdisposition. — Auf der andern Seite ist Pal. Adorno
der geringste Bau Alessis; — viel besser Pal. Serra, an wel- g
chem er, mit Ausnahme des Kellergeschosses in Rustika,
nur eine glatte Mauer, an dieser aber Tür, Fenster, Balkon
und Gesimse von Marmor in den wohltuendsten Verhält-
nissen anbrachte; das Vestibül jetzt farblos, aber ebenfalls
schön gedacht. — Andere Paläste hat der Verfasser nicht
Zeit gehabt, auszumitteln; manches, das die Baugeschichte
dem Alessi zuschreibt, ist wohl durch Umbau zugrunde ge-
gangen oder entstellt.

Auf Piazza delle Vigne wäre der ehemalige Palast de Amicis
N. 422 Alessis nicht unwürdig.

Von seinen *Sommerpalästen* und *Villen* war Pal. Sauli h
(Borgo S. Vincenzo) unvergleichbar schön. Der Verfasser

sah bei frühern Reisen dies Gebäude in seiner tiefsten Entwürdigung, doch noch im wesentlichen erhalten. Im März 1853 fand er es im Beginn des Abbruchs und weidete seine Blicke zum letztenmal an dem wunderbaren Hallenhof, in welchem mit ganz einfachen Mitteln auf beschränktem Raum durch die bloße Disposition der höchste Phantasieeindruck hervorgebracht war. Zu Anfang des folgenden Jahres hatten die neuen Besitzer den Palast bereits zu einem Scheusal umgestaltet. Die sardinische Regierung ist außer Schuld; die Stadtbehörde des sich allgemach amerikanisierenden Genua hätte das Unglück verhindern müssen.

a Es bleibt noch ein Sommerpalast übrig: Villa Pallavicini, zwischen Acquasola und dem sog. Zerbino, an der Salita a San Bartolommeo. (Jetzt an der Inschrift: Collegio italiano kenntlich und als Dameninstitut im Innern unzugänglich.) Isoliert auf hohen Gartenterrassen, mit einwärts tretenden Bogenhallen in der Mitte, und prachtvoller durchbrochener Balustrade oben, macht das Gebäude die glänzendste Wirkung, von der man nicht sogleich inne wird, daß sie auf der weisesten Ökonomie der Mittel beruht, auf der schönen und schlichten Flächeneinteilung, auf der sorglichen Handhabung der Pilaster beider Ordnungen (ionisch und korinthisch), welche nur an den Hauptfronten kanneliert und nur an den Hauptteilen derselben reichlich angebracht sind. (Die dorische Ordnung für eine Grotte an der Hauptterrasse verspart.)

Was von den Villen der Umgebung erhalten ist, vermag

b der Verfasser nicht anzugeben. (In S. Pier d'Arena: Villen

c Spinola, Lercari, Doria, Grimaldi, Imperiali.) In S. Martin d'Albaro hat er Villa Giustiniani vergebens zu erfragen gesucht. Das sog. Paradiso, über der Straße dahin, soll ebenfalls von Alessi sein. — Am See von Perugia ist das

d Schloß von Castiglione ein, wie es heißt, ausgezeichneter Bau von ihm.

e Wiederum von einem Lombarden des 16. Jahrhunderts, *Rocco Lurago*, ist der berühmte *Pal. Doria-Tursi* (jetziges Municipio, Str. nuovo). Hier zum erstenmal tritt jene gänzliche Verwilderung des dekorativ mißhandelten Details ein, in der Absicht auf Effekt im großen. (Häßliche und rohe Pfeiler und Gesimse, kolossale Fratzen als Masken über den Fenstern usw.) Allein die Komposition ist vorzüglich wirksam; die Fassade setzt sich rechts und links in durchsichtigen Altanhallen fort; innen ist die Uneben-

heit des Bodens zu einer prächtigen Treppenwirkung mit Ausblick in den Hallenhof hinauf benutzt, an dessen Ende dann die Haupttreppe, vom ersten Absatz an in zwei Armen, emporsteigt.

Doch die höhere, veredelte Stufe desselben Hofbaues gewährt erst der Palast der *Universität* (Str. Balbi), von dem a
Lombarden *Bartolommeo Bianco* (als Jesuitenkollegium begonnen 1623). Auf die sehr ausgeartete Fassade folgt hier unerwartet ein Hofraum, den die Phantasie kaum reicher und schöner denken kann; durch Verdoppelung der Säulen bekommen die Intervalle durchgängig ein leichteres, das Ganze ein reicheres Ansehen; die untere Vorhalle ist mit Seitenhallen versehen und nicht so lang wie dort, der Aufblick in den Hof freier; die Doppeltreppe hinter dem Hof scheint sich in luftige Höhen zu verlieren. Mit besonnener Benutzung der Mauer hinter dem obern Garten ließe sich die Wirkung noch steigern.

Andere Paläste aus verschiedenen Zeiten, an welchen wenigstens die Disposition der untern Teile den Architekten interessieren wird:

An Strada S. Caterina (von der Piazza delle Fontane amo- b
rose nach der Acquasola) Pal. Fransoni N. 22; — Pal. Pessagno N. 306, einer von den ältern, mit Außendekoration von Andrea Semini; — Pal. Spinola N. 13, einer der wichtigsten von den ältern, der Hof mit schöner Doppelhalle, die Treppe noch seitwärts. (S. 271, 277, f.)

Auf Piazza dell' Annunziata: Pal. Negrotto, die Halle eine c
Nachahmung derjenigen von Pal. Carego, das Äußere mit unglücklicher neuerer Pilasterverzierung.

An Strada nuova: Pal. Raggio, mit ovalem Vestibül und d
einem sehr glücklich im Barockstil gedachten Brunnen im Hofe, wo Licht und Wasser gemeinschaftlich von oben einfallen (sollten), während vorn eine schattenwerfende Balustrade herumgeht. Die Stukkobildwerke sind allerdings in solchem Zustande, daß man darin schwer Phaetons Fall erkennen wird. — Die beiden Pal. Brignole baulich nur durch Größe ausgezeichnet.

An Strada Balbi hauptsächlich Bauten der spätern Zeit, e
mit einem Platzaufwand, den man einem Galeazzo noch nicht gegönnt hatte: Pal. Balbi (der zweite links, von unten kommend), mit Durchblick durch Säulenhallen in den Orangengarten; — Pal. Durazzo (der dritte) mit einfachem Säulenhof; — Pal. Reale (ehemals Marcello Durazzo, der f

vierte) mit reicher, aber in den Verhältnissen ganz schlechter Fassade, mit Rustikapilastern zwischen eng gedrängten Fenstern und einem zu den letztern doppelt unpassenden Riesentor; auf der Seeseite mit prächtigen Altanbauten, deren mittlere Verbindung als Bogen mit einer Fontäne
a darüber den Hauptprospekt bildet. — Pal. Filippo Durazzo (der erste rechts), von Bartol. Bianco, mit gewaltigem Tor, Balkon und Altanhallen; die schöne Treppe (hinten, links) von Tagliafico zu Ende des vorigen Jahrhunderts erbaut.
b Strada de' Giustiniani: Pal. Negrotto (jetzt Konsulat von Buenos Aires), mit einer trotz aller Vermauerung noch
c interessanten Disposition. — Erst aus dem vorigen Jahrhundert: Pal. Balbi (Str. nuovissima N. 16) von Gregorio Petondi, merkwürdig durch den auf unregelmäßigem und sehr unebenem Terrain um jeden Preis erstrebten perspektivischen Effekt der Halle und Treppe, welche als Brücke quer über den Hof geht; — Pal. Penco, nahe hinter S. Pietro in Banchi, mit trefflich perspektivisch gedachtem Vestibül und einer stattlichen Treppe, welche nahezu den Hof ausfüllt; — Pal. Salvagi (jetzt Pinelli) bei Croce di Malta; — Pal. Defornari (Piazza S. Domenico); — Pal. Casanova (Via Luccoli) mit malerisch wirkendem Hofe; usw.

Den Beschluß dieser Reihe bildet der große *Andrea Palladio* von Vicenza (1518—1580). Kein Architekt des 16. Jahrhunderts hat dem Altertum eine so feurige Hingebung bewiesen wie er, keiner auch die antiken Denkmäler so ihrem tiefsten Wesen nach ergründet und dabei doch so frei produziert. Er beinahe allein hat sich nie an einen dekorativen Einzeleffekt gehalten, sondern ausschließlich von der Disposition und von dem Gefühl der Verhältnisse aus seine Bauten organisiert. Michelangelo, von welchem dasselbe in gleichem Umfange gilt, steht bei vielleicht höherer Anlage und bei großartigern Aufgaben, wie z. B. die St. Peterskirche, doch unter der Botmäßigkeit seiner eigenen Grillen; Palladio ist durch und durch gesetzlich. Er wollte in vollstem Ernst die antike Baukunst wieder ins Leben rufen, während Michelangelo nichts weniger im Auge hatte als eben dies.

Die antiken Reste gaben freilich keine Gesamtvorbilder gerade für das, was die Zeitgenossen von Palladio verlangten: für Kirchen und Paläste; letztere zumal mußten einen von allem römischen Privatbau weit abweichenden Charakter tragen: den des Schlosses, der adligen Residenz.

Was Palladio bei seinem wiederholten Aufenthalt in Rom sich Fruchtbringendes aneignen konnte, bestand daher weniger in dem Frontenbau als in den innern Dispositionen und in der Gliederung der Wände, hauptsächlich der innern. Er widmete vor allem den damals noch wohlerhaltenen Thermen das emsigste Studium, keiner seiner Vorgänger hat die Grundrisse der antiken Trümmer so gekannt wie er. Die Frucht hiervon war, daß er das Ganze und die wirksame Aufeinanderfolge der einzelnen Glieder des antiken Binnenraumes (Säulenstellungen, Pilaster, Nischen usw.) mit einer Sicherheit und Originalität für jeden einzelnen Fall neu und anders reproduzieren konnte wie kein Zeitgenosse. — Im Detail hielt er sich fern von der ornamentalen Pracht der Kaiserbauten; sei es, daß er eine Verdunkelung des Hauptgedankens durch dieselbe fürchtete, oder daß er die vorhandenen Mittel lieber auf die Großartigkeit der Anlage wandte, oder daß er dem frühern Altertum auf diese Weise näherzukommen hoffte. Seine Kapitelle, Gesimse usw. sind meist einfach, das Vegetabilische möglichst beschränkt, die Konsolen ohne Unterblätter usw. Oft entsteht dadurch ein Eindruck des Nüchternen und Kalten, wie er gerade auch den frühern Römerbauten mag eigen gewesen sein; allein das Detail wird wenigstens nie verachtet und barock gemißhandelt wie bei den Spätern; ein hoher Respekt vor dem Überlieferten schützte den Meister vor den Abwegen.

Er ist der letzte und vielleicht höchste unter denjenigen Architekten des 16. Jahrhunderts, welche in der Kunst der Proportionen und Dispositionen groß und eigentümlich gewesen sind. Was bei der Einleitung zu dieser Periode gesagt wurde, kann hier mit ganz besonderer Beziehung auf ihn zum Schlusse wiederholt werden: die Verhältnisse sind hier nicht streng organischen, nicht konstruktiven Ursprunges und können es bei einem abgeleiteten Stil nicht sein; gleichwohl bilden sie ein echtes künstlerisches Element, das seine sehr bestimmte Wirkung auf den Beschauer äußert und das ausgebildetste Gefühl im Künstler selbst voraussetzt. Wir dürfen bei unserer jetzigen Kenntnis der echten griechischen Bauordnungen die kopierten römischen Einzelformen Palladios völlig verschmähen, aber derjenige Baumeister muß noch geboren werden, welcher ihm in der Raumbehandlung — sowohl der Grundfläche als des Aufrisses — irgendwie gewachsen wäre. Allerdings ließ ihm

bei den Palästen der vicentinische Adel eine Freiheit, wie sie jetzt keinem mehr gegönnt wird; die Bequemlichkeit wurde der Schönheit des Grundrisses, der Fassade und des Hofes mannigfach aufgeopfert. Um diesen Preis erhielt Vicenza und die Umgegend eine Anzahl von Gebäuden, welche in bescheidenen Dimensionen großartig gedacht, mit vollkommener Konsequenz durchgeführt und alle voneinander unabhängig sind.

a Palladios erstes großes Gebäude war die sog. *Basilika* in Vicenza, d. h. die Umbauung des mittelalterlichen Palazzo della ragione mit zwei ringsumgehenden Stockwerken von offenen Bogenhallen, wobei er auf die Wandeinteilung (Fenster u. dgl.) des alten Baues eine lästige Rücksicht zu nehmen hatte. Gleichwohl — und trotz einzelnen empfindlichen Ungeschicklichkeiten seines eigenen Details — kam eines der großartigsten Werke des 16. Jahrhunderts zustande, das z. B. in Venedig Sansovins Biblioteca vollkommen in den Schatten stellen würde. Ernst und in hohem Grade monumental, wie es sich für ein öffentliches Gebäude ziemt, hat diese Außenhalle doch das reichste Grundmotiv, welches in seiner durchgehenden Wiederholung (oben wie unten) ganz mächtig wirkt: die Räume zwischen den mit vortretenden Säulen bekleideten Pfeilern enthalten nämlich innere Bogen, welche zu beiden Seiten auf je zwei Säulen einer kleinern Ordnung ruhen. — Im Bau seit 1549.

b (Das Motiv dieser Halle fand eine allgemeine Bewunderung und wurde auf verschiedene Weise neu verwertet. In dem Teatro Farnese zu Parma brauchte es der Baumeister, *Giambatt. Aleotti*, 1618, für zwei obere Reihen von Logen.

c Der Hof des Palazzo Ducale zu Modena erhielt durch Anwendung desselben den Charakter eines der schönsten Höfe von Italien, während an der Fassade der nämliche Baumeister, *Bartol. Avanzini*, 1634, seine eigene klägliche Originalität offenbarte.)

Welche Vorgänger Palladio in der Anlage von *Privatpalästen* vorfand, wurde oben (S. 213) erörtert. Das Vorbild Giulio Romanos und seiner mantuanischen Paläste mag für diese Gegenden besonders wichtig gewesen sein; man erkennt z. B. Giulios Vorliebe für bloß eine Ordnung von Halbsäulen oder Pilastern (über einem Rustika-Erd-

d geschoß) in dem Pal. Trissino dal vello d'oro (am Tor gegen Monte Berico hin), einem in dieser Art recht schönen

vorpalladianischen Gebäude vom Jahre 1540, auch in der a
Fassade des bischöflichen Palastes (1543? welches wenigstens das Datum des Hofes ist); und wenn Pal. Annibale b
Tiene (jetzt Bonini, am Anfang des Korso) eine reiche vollständige Doppelordnung hat, so ist vielleicht nicht außer acht zu lassen, daß er das Werk eines Dilettanten aus Palladios Zeit ist (des Marcantonio Tiene) und sich in der Hofhalle deutlich als solches verrät. Palladio selbst hat an Palästen sowohl als, wie wir sehen werden, an Kirchen fast immer nur eine Ordnung angewandt, mochten es Pilaster, Halbsäulen oder freistehende Säulen sein, mochten sie einer oder zwei Fensterreihen zur Einfassung dienen; das Erdgeschoß behandelte er nur als Basis, mit derber Rustika. Die wenigern Formen konnten um so größer und großartiger gebildet werden.

Mit zwei Ordnungen versah er in Vicenza nur den Pal. Bar- c
barano und den Pal. Chieregati. Ersterer, vom Jahre 1570, ist sein reichstverziertes Gebäude, nicht ohne Rücksicht auf die etwas enge Gasse so entworfen. (Von dem Obergeschoß entlehnte Scamozzi sein Motiv für dasjenige der Prokurazien in Venedig, S. 308, c.) Eine gewölbte Säulenhalle führt in den Hof, dessen einer ausgeführter Flügel das Lieblingsmotiv Palladios aufweist: eine obere und untere Halle mit enger Säulenstellung und geraden Gebälken, alles nur Backstein und Mörtel. — Zu *Pal. Chieregati* (vor 1566), d
einem seiner schönsten Gedanken, könnte er durch das Septizonium Severi angeregt worden sein; die Fassade besteht mit Ausnahme des mittlern Teiles des Obergeschosses aus lichten Säulenhallen, einer dorischen und einer ionischen, erstere mit steinernen, letztere mit hölzernen Gebälken; nach dem (unvollendeten) Hofbau hin eine großartige Loggia; das Bewohnbare verhältnismäßig sehr gering. (Jetzt Eigentum der Stadt.)

Unter den Palästen mit einer Ordnung ist wohl der schönste
Pal. Marcantonio Tiene 1556, jetzige Dogana, ausgezeichnet e
durch die nur unvollständig ausgeführte Säulenhalle des Hofes, welche sich über einer Rustikahalle erhebt. (Der Hinterbau, gegen Pal. Barbarano, von hübscher Frührenaissance.) — Pal. Porto (1552), ionischer Ordnung, mit f
einer Attika, welche die Fenster eines obern Stockwerkes enthält. — Pal. Valmarana, zwischen den Composita- g
pilastern (1566) je ein oberes und ein unteres Fenster, über letzterm ein Relief; eine dritte Fensterreihe in der Attika;

kein glückliches Ganzes. Vom Hinterbau nur eine untere ionische Halle ausgeführt. (Ein zweiter Pal. Valmarana, unweit Pal. Chieregati, ist ganz unbedeutend.) — Pal. Schio, die Loggia in einem Garten Valmarana und andere Gebäude hat Verfasser dieses nicht gesehen und weiß nicht,
a ob sie noch vorhanden sind. — Bei Pal. Caldogni, vom Jahr 1575, wird Palladios Urheberschaft nur vermutet. —
b Pal. Ercole Tiene am Korso, vom Jahr 1572, scheint einem ältern, hinter der Zeit zurückgebliebenen Architekten anzu gehören. Auch Pal. Gusano, jetzt Gasthof (Hôtel de la ville)
c ist nicht von Palladio. — Das köstliche kleine Häuschen unweit Pal. Chieregati, welches als die eigene Wohnung des Meisters gilt, baute er 1566 für einen gewissen Pietro Cogolo unter besonders lästigen Raumbedingungen. Wer heutzutage so viel Luxus aufwendet, verlangt mehr Platz. (Das mittlere und obere Stockwerk offenbar auf Malereien berechnet.)

Von *öffentlichen Gebäuden* wird dem Palladio außer der
d Basilika das Fragment auf Piazza del Castello mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit zugeschrieben. (Jetzt als „altes Seminar" bezeichnet, eigentlich ein angefangener Palast für die Familie Porto.) Eine untere Fensterreihe ist nicht eben glücklich zwischen die Piedestale der Compositasäulen verwiesen; doch würde die Fassade, fortgesetzt und vollendet gedacht, wohl imposant wirken. (Fruchtschnüre von Kapitell zu Kapitell; kleine Fenster oben im Fries.) —
e An der Loggia del Delegato, gegenüber der Basilika, hat Palladio mit Unrecht seine großen Formen an eine kleinräumige Aufgabe gewandt; dergleichen gelang der Frührenaissance besser. Die Seitenfassade, wo er den Säulen nur die Höhe des untern Stockwerkes gab und das Ganze mehr dekorativ behandelte, läßt vermuten, daß er den
f Fehler erkannt habe (1571). — Von dem einfachen Triumphbogen, welcher den Stationenweg nach dem Monte Berico eröffnete, weiß ich nicht, ob er die Ereignisse des Jahres 1848 überdauert hat; er war erst nach Palladios Tode, aber vielleicht nach seiner Zeichnung errichtet und entsprach in den Verhältnissen am ehesten dem Titusbogen.

g Auch das berühmte *Teatro olimpico*, nächst der Basilika der Stolz Vicenzas, wurde erst nach dem Absterben des Meisters ausgeführt (1580). Am ehesten hat man sich bei der Säulenhalle über der halbelliptischen Stufenreihe für die Zuschauer an seine Zeichnung gehalten; die schwere

Doppelordnung und Attika der Scena selbst kann kaum so von ihm entworfen sein. Die fünf (eigentlich sieben) perspektivisch ansteigenden und sich verengenden Gassen, in welche man von der Scena aus gelangt, sind noch wohlerhalten. — Dieser merkwürdige Versuch eines Theaterbaues in der Art der Alten ist in jener Zeit lange nicht der einzige; wir dürfen z. B. bei vielen Theaterbauten des Augenblickes, deren Vasari eine ganze Anzahl erwähnt, eine ähnliche Anlage voraussetzen. Allein des Erhaltenen ist außerordentlich wenig; das oben (S. 337, b) genannte Teatro Farnese in Parma erscheint bereits als ein Mittelding zwischen antiker und moderner Anlage; die Scena ist schon ein auf Verwandlungen berechneter Tiefbau.

Von den *Villen* Palladios genießt die *Rotonda* der Marchesi a
Capra, eine Miglie von der Stadt, mit ihrem runden Mittelbau und ihren vier ionischen Fronten den größten Ruhm. Es ist wohl auffallend, daß weder er noch seine Bauherren jemals sich von der Idee eines schloß- oder tempelähnlichen Prachtbaues mit bedeutender Zentralanlage haben losmachen können, daß trotz der in der Hauptsache klaren Schilderungen der antiken Schriftsteller vom Landbau und des Plinius niemand eine echte antike Villa, d. h. ein Aggregat von niedrigen, nicht symmetrisch geordneten Einzelbauten hat bauen oder besitzen mögen, daß z. B. auch Palladios nächster Nachfolger Scamozzi die Villa Laurentina des Plinius so grundfalsch restaurieren konnte. — Die übrigen Villen Palladios kennt der Verfasser nur aus ziemlich alten Abbildungen; außer der nahe bei Vicenza be- b
findlichen Villa Tornieri sind es nach der damaligen Bestimmung der Orte und Besitzer hauptsächlich folgende: Villa Sarego, in Collogneso la Miga (Gebiet von Vicenza); Villa Pisani bei Montagnana (Gebiet von Padua); Villa Tiene in Cicogna; Villa Barbaro in Masera (Gebiet von Treviso); Villa Emo in Fanzola (dasselbe Gebiet); Villa Repetta in Campiglia (Gebiet von Vicenza); Villa Pisani in Bagnolo (dasselbe Gebiet); Villa Badoer in la Fratta (Polesina); Villa Valmarana in Lisiera (Gebiet von Vicenza); Villa Sarego in S. Sofia (5 Miglien von Verona); Villa Tiene in Quinto (Gebiet von Vicenza?); endlich Villa Trissino zu Meledo (Gebiet von Vicenza), wo das Motiv der Rotonda, mit großen Vorhallen vermehrt, wiederholt ist — vieler andern zu geschweigen. Der Mittelbau, hier öfter mit doppelter, als offene Loggia behandelter Ordnung, pflegt die

Anbauten und die mit Portiken umzogenen Ökonomiegebäude völlig zu beherrschen. Im Innern ein großer Reichtum an originellen und schönen Dispositionen, auch der Treppen. Die Ausführung ohne Zweifel sehr einfach, die Säulen aufgemauert. (Noch soll nahe bei Vicenza, zu Cricoli, die schöne vorpalladianische Villa der Trissini wohlerhalten existieren.)

In seinen *Kirchenbauten*, deren wichtigste sich sämtlich zu *Venedig* befinden, ist Palladio — zunächst in betreff der Fassaden — gegenüber dem bisherigen vielgliedrigen System der Venezianer, welchem sich noch Jacopo Sansovino anbequemt hatte, ein großer Neuerer. Sein Beispiel, das in Venedig mehr bewundert wurde als völlig durchdrang[1], hat dafür in andern Gegenden eine starke Nachfolge gefunden. Seit seinen Kirchenbauten war unter den strengern Architekten nur eine Stimme darüber, daß die Fassade nur aus einer Säulenordnung, nicht aus zweien oder gar dreien bestehen solle, welches die Übung der frühern Renaissance gewesen war. Erst in Verbindung mit den großen Halbsäulen schien nun auch der Giebel seinen wahren Wert zu erhalten; man wußte jetzt, daß er sich auf das Ganze, nicht bloß auf das obere Stockwerk bezog, und konnte ihm die gehörige Vorragung und Schattenwirkung geben. Die Fronten der Seitenschiffe wurden dann in Halbgiebeln abgeschlossen, die sich an die Fassade auf beiden Seiten anlehnen. (Gleichzeitig nahm auch Michelangelo für das Äußere von S. Peter nur eine Ordnung an.)

Offenbar glaubte man mit dieser Annäherung an die Art antiker Tempelfronten einen großen Fortschritt gemacht zu haben. Und gegenüber der ausartenden Frührenaissance war es wirklich so. Einen viel bedeutendern monumentalen Eindruck machen Palladios Fassaden gewiß; sie bereiten würdiger auf ein Heiligtum vor als die meisten Kirchenfronten seiner nächsten Vorgänger. Im Grunde gehen sie aber weiter und willkürlicher von dem Zweck der Fassade ab: ein baulicher Ausdruck des Ganzen zu sein. Jede Form entspräche baulich dem Innern eher als gerade diese Tempelhalle. Außerdem hat sie besondere Übelstände; ihren vier Säulen, wenn sie die antiken Verhältnisse beibehalten und doch dem Höhenverhältnis des Mittelschiffes

[1] S. Pietro di Castello, 1596 von Smeraldi begonnen, soll nach einem Entwurf Palladios, vom Jahr 1557, erbaut sein.

entsprechen sollen, muß mit Piedestalen nachgeholfen werden; ihre Intervallflächen harmonisch zu verzieren ist unmöglich, weil dieselben durch die Schwellung der Säulen eine nicht-winkelrechte Form haben und im Grunde doch nur ein Ersatz sind für den freien Durchblick einer offenen Säulenhalle[1]. Palladio mußte ihnen Nischen mit Statuen geben. Endlich ist das Anlehnen der Halbgiebel mit ihrem schiefen und ihrem wagerechten Sims (der dann über dem Portal wieder zum Vorschein kommt) nie ganz schön zu bewerkstelligen.

Als großer Künstler brachte freilich Palladio eine Art von Harmonie hinein. Die strenge Einfachheit seines Details, die beständige Berechnung der Teile auf das Ganze bringt bei ihm immer einen zwingenden Eindruck hervor.

In betreff des Innern belebt er die Anordnung der frühern Renaissance durch einen imposanten Organismus von kräftigen Gliedern, namentlich Halbsäulen, und durch Verhältnisse, welche die einzig wahren scheinen, solange man sie vor Augen hat. Auch hier herrscht eine Ordnung. Durch ausdrückliche Verfügung des Meisters oder durch einen glücklichen Zufall blieben diese Kirchen ohne Vergoldung und Bemalung. (Irgendeine dekorative Gliederung der Gewölbe möchte Palladio doch wohl beabsichtigt haben.)

a Die Kirche *S. Giorgio maggiore* in Venedig, herrlich isoliert der Piazzetta gegenüber gelegen, ist das frühste dieser Gebäude (begonnen 1560). Schon von außen bilden Kirche, Querschiff, Turm und Kloster eine malerische Gruppe. Der Eindruck des Innern ist besonders schön und feierlich. Die Hauptordnung hat, wie gesagt, Halbsäulen; die von ihr eingefaßten Bogen ruhen auf Pilastern; unter der ganz einfachen Kuppel treten dann auch in der Hauptordnung Pilaster hervor; in den Seitenschiffen eine kleinere Ordnung von Halbsäulen. Die Querarme schließen im Halbrund. Der Durchblick in den hintern Mönchschor durch eine schöne Säulenstellung mit geradem Gebälk ist durch die darüber gesetzte Orgel verdorben. — Das Kloster mit seinem vielbewunderten Refektorium ist gegenwärtig als Kaserne schwer zugänglich.

b Die Fassade von S. Francesco della Vigna (1568) wiederholt das Motiv derjenigen von S. Giorgio; nur treten die Gesimsstücke der Halbgiebel und dasjenige über der Tür

1 Weshalb die Alten sie klüglich unverziert ließen. Siehe z. B. * den Tempel der Fortuna virilis in Rom.

hier weiter hervor als die Wandsäulen selbst. (Das Innere von J. Sansovino.)

a Es folgt die Kirche *del Redentore* in der Giudecca (1576), Palladios vollkommenster Kirchenbau; einschiffig mit nicht sehr tiefen Seitenkapellen, so daß an der Fassade die Hauptordnung — diesmal zwei Säulen zwischen zwei Pilastern — mehr über die untern Halbgiebel vorherrschen konnte; statt der Postamente eine herrliche Treppe mit Balustraden, aber nur in der Mitte, und zwar absichtlich so angeordnet, daß man den Sockel zu beiden Seiten sehe; über dem Hauptgiebel eine horizontale Attika, an welche sich obere Halbgiebel — der Ausdruck für die Strebepfeiler des Tonnengewölbes — anlehnen. Bei einem etwas entferntern Gesichtspunkt steigt die Kuppel vortrefflich über die Fassade empor. Das Innere (mit Tonnengewölbe) von großer perspektivischer Schönheit, bei den einfachsten Formen; reizvoller Einblick in die Kapellen mit ihren Nischen, in die lichtreichen abgerundeten Querarme, in die einfache Pilasterordnung der Kuppel; endlich der erhabene Durchblick in den hintern Mönchschor durch eine Säulenstellung im Halbkreis. Das organische Gerüst besteht teils aus Halbsäulen, teils aus Pilastern, welchen Palladio dieselbe Schwellung und Verjüngung zu geben pflegte wie den Säulen. (Das Kloster höchst einfach, für Mendikanten.)

b Erst nach des Meisters Tode wurde (1586) die kleine Kirche des Nonnenklosters *delle Zitelle,* ebenfalls in der Giudecca ausgeführt, mit ungenauer Benutzung seines Entwurfes. Ich weiß nicht, ob das Auge, das sich in Venedig an Zierbauten wie die Scuola di S. Marco, S. M. de' Miracoli u. dgl. gewöhnt hat, für diese einfache Fassade mit zwei Pilasterordnungen, einem Halbrundfenster und einem Giebel noch einige Aufmerksamkeit übrig haben wird; vielleicht ist aber nirgends mit so wenigen Mitteln Größeres errichtet, und nicht umsonst wurden und werden diese Formen und Verhältnisse noch fortwährend mehr oder weniger treu nachgeahmt. Im Innern ruht die Kuppel auf einem Quadrat mit abgestumpften Ecken; ein Vorraum und ein Chor; über den Seitenaltären die vergitterten Nonnenplätze — alles zeugt von Raumersparnis. (Die Vereinigung von je zwei Pilastern unter einem Kapitell gehört ohne Zweifel zu den Veränderungen.)

Noch später (1609) benutzte man einen Entwurf Palladios a
für eine andere Nonnenkirche, S. Lucia (beim Bahnhof). Die raumsparende und dabei großartig originelle Anlage des Innern (das Äußere unbekleidet) ist nicht leicht zu beschreiben, wer aber die wenige Schritte entfernte Kirche der Scalzi und deren empfindungslosen Pomp damit vergleicht, wird in S. Lucia die Hand des hohen Meisters erkennen.

Außer diesen Kirchen hinterließ Palladio in Venedig unvollendet (auf immer) das Kloster der Carità (1561), in b
welchem sich jetzt die Akademie befindet. Man sieht das kleinere dreiseitige Erdgeschoß einer Pfeilerhalle mit Pilastern und die eine Seite eines großartigen Hofbaues — zwei Geschosse mit Pfeilerhallen und Halbsäulen, und ein Obergeschoß mit Mauer und Pilastern. Es ist das Gebäude, von welchem Goethe mit so vieler und gerechter Begeisterung spricht. Kein weißer Marmor, fast nur Backsteine, für welche Palladio eine Vorliebe hatte, weil er wohl wußte, daß die Nachwelt kein Interesse hat, sie abzureißen wie die Quaderbauten.

Der gerechte Stolz, womit Vicenza und das östliche Oberitalien überhaupt auf Palladio hinblickten, gewährte diesen Gegenden auch die beste Schutzwehr gegen die Exzesse des Barockstils. Während der schlimmsten borrominesken Zeit verdunkelte sich wohl Palladios Ruhm zu einer mehr bloß historischen Anerkennung, aber mit dem 18. Jahrhundert wurden seine Gebäude von neuem als Muster anerkannt, nachgeahmt, ja wiederholt. Das Ausland, hauptsächlich England, mischte sich in die Frage und nahm für ihn auf das nachdrücklichste Partei. Wie Vignola für die Bildung des Details, so war Palladio für die Komposition das Orakel und Vorbild der strengern Architekten seit 1700: ja er herrscht in der klassischen Schule Oberitaliens bis auf den heutigen Tag.

Die Schattenseiten dieses großen Einflusses sind nicht zu verhehlen. Unvermeidlich brachten die Nachfolger die entlehnten Motive auch da an, wo sie nicht hinpaßten, bloß um des Effektes willen; die palladianischen Formen der Palastfronten, Höfe, Kircheninterieurs usw. wurden äußerlich gehandhabt als großartigste Dekoration, die sich vorbringen ließ, und zwar oft in ganz knechtischer Nachahmung bestimmter Bauten; umsonst lehrten die Urbilder, daß der Meister jede einzelne Aufgabe anders und immer neu zu lösen gewußt hatte.

Dennoch überwog der Vorteil. Unleugbar blieb man auf dieser Fährte den wahren und ewigen Gesetzen der Architektur näher, als wenn man dem Barockstil folgte. Bei der großen Einfachheit des Details in diesem System erhielt sich auch eher der Sinn für die Wirkung der Verhältnisse, welche nun einmal die Seele der modern-italienischen Baukunst sind. Jeden Augenblick kann sich dieser Stil wieder der echten wenigstens römischen, wenn nicht griechischen Bildung nähern; es ist sozusagen noch nicht viel an ihm verdorben.

Ja, wenn sich Auge und Sinn darüber Rechenschaft geben, wie sehr schon das Einfach-Großräumige — in wenigstens nicht unedeln Formen — auf die Stimmung wirkt, wie sehr das Gefühl „im Süden zu sein" davon bedingt ist, so lernt man diese Nachfolge Palladios erst vollkommen schätzen. Ihr verdankt das moderne Oberitalien, hauptsächlich Mailand, jene Bauphysiognomie, die man kalt und herzlos, aber niemals kleinlich schelten kann. Sie hat das Bedürfnis nach dem Großen und Monumentalen wachgehalten und damit für jede höhere Entwicklung in der Baukunst einen günstigen Boden vorbereitet. Ein großer Gedanke trifft wenigstens in jenen Gegenden auf keine meschine Baugesinnung.

In Vicenza selbst war und blieb Palladio „das Palladium", wie Milizia in seinen Briefen sagt, und wie man aus Goethes italienischer Reise noch deutlicher ersieht. Schon ein (nicht sehr dankbarer) vicentinischer Zeitgenosse, *Vin-*
a *cenzo Scamozzi* (1552—1616), zeigt sich in seinem bedeutendsten Gebäude, Pal. Trissino am Korso, wesentlich von Palladio abhängig. (Von ihm auch Pal. Trento unweit vom Dom, und in Venedig der schon genannte Ausbau der
b Prokurazien, sowie ein Pal. Cornaro am Canal grande,
c dann mehrere Villen usw. Scamozzi ist durch sein großes Werk „Architettura universale" bekannter als durch seine eigenen Bauten.) Aber noch viel später galt Palladio in der Heimat als Vorbild. Teils nach vorhandenen Zeichnungen von ihm, teils wie gesagt mit Nachahmung seiner Bauten wurden eine ganze Anzahl von Villen und Palästen errichtet, bis die französische Invasion den Wohlstand der
d venezianischen Landstadt tief erschütterte. Dahin gehört Pal. Cordellina, jetzige Scuola elementare usw., mit schöner Doppelordnung an der Fassade und im Hof, um 1750 von
e *Calderari* erbaut; Pal. Losco am Korso, mit nur zu zahmer Rustika am Erdgeschoß u. a. m.

In Verona sind die Dogana (1753, von *Pompei*) und das a
Museo lapidario (1745, von demselben) sehr unmittelbare b
Zeugnisse der Begeisterung für den palladianischen Hallenbau mit geraden Gebälken und echt antiken Intervallen; S. Sebastiano (von unbekanntem Urheber) ist ein relativ c
klassisches Gebäude aus der Zeit. da sonst überall der Barockstil herrschte. — In Brescia der Hof des Pal. d
Martinengo.

Wir hören mit den 1580er Jahren auf, die Künstler einzeln zu charakterisieren. Statt dessen mag hier ein Gesamtbild des seitdem aufgekommenen *Barockstils* folgen, so gut wir es zu geben imstande sind.

Man wird fragen: wie es nur einem Freunde reiner Kunstgestaltungen zuzumuten sei, sich in diese ausgearteten Formen zu versenken, über welche die neuere Welt schon längst den Stab gebrochen? Und woher man nur bei der großen Menge des Guten in Italien Zeit und Stimmung nehmen solle, um auch an diesen späten Steinmassen einige mögliche Vorzüge zu entdecken? Hierauf ist zu antworten wie folgt: Wer Italien nur durchfliegt, hat vollkommen recht, wenn er sich auf das Allerbeste beschränkt. Für diejenigen, welche sich einige Zeit gönnen, ist es bald kein Geheimnis mehr, daß der Genuß hier bei weitem nicht bloß in dem Anschauen vollkommener Formen, sondern größernteils in einem Mitleben der italienischen Kulturgeschichte besteht, welches die schönern Zeiten vorzieht, aber keine Epoche ganz ausschließt. Nun ist es nicht unsere Schuld, daß der Barockstil ganz unverhältnismäßig vorherrscht und im großen den äußern Eindruck wesentlich bedingt, daß Rom, Neapel, Turin und andere Städte mit seinen Gebilden ganz angefüllt sind. Wer sich irgendeines weitern Gesichtskreises in der Kunst rühmen will, ist auch dieser Masse einige Aufmerksamkeit schuldig. Bei dieser Beschäftigung des Vergleichens wird man vielleicht auch dem wahren Verdienst gerecht werden, das manchen Bauten des fraglichen Stiles gar nicht abzusprechen ist, obwohl es ihnen bisweilen in Bausch und Bogen abgesprochen wird. Diese Verachtung wird man bei gebildeten Architekten niemals bemerken. Dieselben wissen recht wohl Intention und Ausdruck zu unterscheiden und beneiden die Künstler des Barockstiles von ganzem Herzen ob der Freiheit, welche sie genossen und in welcher sie bisweilen großartig sein konnten.

Noch weniger aber als ein allgemeines Verwerfungsurteil liegt uns eine allgemeine Billigung nahe.

Unsere Aufgabe ist: aufmerksam zu machen auf die lebendigen Kräfte und Richtungen, welche sich trotz dem meist verdorbenen und konventionellen Ausdruck des Einzelnen unverkennbar kundgeben. Die Physiognomie dieses Stiles ist gar nicht so interesselos, wie man wohl glaubt.

Die einflußreichsten Architekten waren: zunächst ein vielbeschäftigter Schüler Michelangelos: *Giacomo della Porta*; dann jene Kolonie von Tessinern, welche Rom seine jetzige Gestalt gab: *Domenico Fontana* (1543—1607) nebst seinem Bruder *Giovanni* und seinem Neffen *Carlo Maderna* (1556—1639), welchen noch der Nebenbuhler Berninis, *Francesco Borromini* (1599—1667) und der späte *Carlo Fontana* (1634—1714) beizuzählen sind. Dann einige Lombarden: die drei *Lunghi* (der Vater *Martino*, blühte um 1570, der Sohn *Onorio* 1569—1619, der Enkel *Martino* † 1657); *Flaminio Ponzio* († unter Paul V.); *Cosimo Fansaga* 1591—1678, meist in Neapel tätig; die Bolognesen *Domenichino* (1581—1641) und *Alessandro Algardi* (1602 bis 1654), jener sonst mehr als Maler, dieser als Bildhauer berühmt; die Römer *Girol. Rinaldi* (1570—1655), sein Sohn *Carlo* (1611—1641) und *Giovanni Antonio de' Rossi* (1616 bis 1695); ferner der bekannte Maler *Pietro da Cartona* (1596—1669); gleichzeitig mit diesen und allen überlegen: *Giov. Lorenzo Bernini* von Neapel (1589—1680); alle Spätern von ihm abhängig: *Guarino Guarini* von Modena (1624—1683), der das jetzige Turin begann; der Dekorator *Pater Andrea Pozzo* (1642—1709); die drei *Bibbiena* von Bologna, deren Blüte nach 1700 fällt; die Florentiner *Aless. Galilei* (1691—1737) und *Ferdinando Fuga* (geb. 1699); endlich die beiden mächtigsten Architekten des 18. Jahrhunderts *Filippo Juvara* oder *Ivara* von Messina (1685—1735), und *Luigi Vanvitelli* von niederländischer Herkunft zu Neapel geboren (1700—1773)[1]. — Das Lokale verliert hier fast alle Bedeutung; einige der Genannten führen ein kosmopolitisches Wanderleben, andere liefern wenigstens Zeichnungen und Pläne für weit entfernte Bauten. Innerhalb des Stiles, welchen sie gemeinsam repräsentieren, gibt es natürlich während der zwei Jahrhunderte von 1580

[1] Der Verfasser bekennt, Juvaras Hauptbau, die Superga bei Turin, gar nicht, und Vanvitellis Schloß von Caserta nur von außen gesehen zu haben.

bis 1780 nicht nur Nuancen, sondern ganz große Veränderungen, und bei einer vollständigen methodischen Besprechung müßte mit Bernini unbedingt ein neuer Abschnitt beginnen. Für unsere rasche Übersicht ist eine weitere Trennung um so weniger rätlich, als die Grundformen im ganzen dieselben bleiben.

Die Barockbaukunst spricht dieselbe Sprache wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon. Die antiken Säulenordnungen[1], Gebälke, Giebel usw. werden mit einer großen Willkür auf die verschiedenste Weise verwertet; in ihrer Eigenschaft als Wandbekleidung aber wird ihnen dabei ein viel stärkerer Akzent gegeben als vorher. Manche Architekten komponieren in einem beständigen Fortissimo. Säulen, Halbsäulen und Pilaster erhalten eine Begleitung von zwei, drei Halb- und Viertelpilastern auf jeder Seite; ebensoviele Male wird dann aber das ganze Gebälk unterbrochen und vorgeschoben; je nach Umständen auch der Sockel. In Ermanglung einer organischen Bekleidung verlangt man von dem, was zur Zeit der Renaissance doch wesentlich nur Dekoration war, daß es Kraft und Leidenschaft ausdrücke; man will sie erreichen durch Derbheit und Vervielfachung. Von der perspektivischen Nebenabsicht, die sich damit verbindet, wird bei den Fassaden die Rede sein.

Eine nahe Folge dieser Derbheit war die Abstumpfung des Auges für alle feinern Nuancen. Auf eine merkwürdige Weise tritt dies zutage, sobald der Ausdruck der Pracht verlangt wird. Man sollte erwarten, daß die Baukunst der römischen Kaiserzeit all ihren vegetabilischen und sonstigen plastischen Reichtum hätte herleihen müssen, die Kannelierungen ihrer Säulen, die ornamentierten Basen, die Blätterreihen ihrer Architrave, den Prachtschmuck der Friese, endlich jene plastische Detailfülle ihrer Kranzgesimse, zumal Konsolen und Rosetten. Dies alles kommt aber nur stellenweise und kaum je vollständig zur Anwendung, meist dagegen nur in dürftigem Exzerpt. In ganz andern Dingen wird *der* Reiz für das Auge gesucht, welcher der Pracht entsprechen soll: die Bauglieder selbst, ohne ornamentales Detail, aber mit durchgehenden, oft sinnlosen Profilierungen aller Art überladen, kommen in Bewegung; hauptsächlich die Giebel beginnen seit *Bernini*

[1] Die Kapitelle insgemein in gefühllos schwülstiger Umbildung. S. 19, Anm.

und *Borromini* sich zu brechen, zu bäumen und in allen Richtungen zu schwingen. An einzelnen besondern Prachtstücken, wie Altäre usw., werden gewundene Säulen beinahe zur Regel. Wie die Farbigkeit der Steine und Metalle zur Mitwirkung benutzt wurde, soll weiter erörtert werden. Endlich bringt um 1700 der Pater *Pozzo* diese ganze neue Art von Dekoration in ein System, das, im Zusammenhang mit jener durchgehenden perspektivischen Absicht vorgetragen, wahrhaft lehrreich ist, obschon die Mittel, einzeln genommen, zum Teil abscheulich heißen müssen. Wo dann eine wahre bauliche Funktion deutlich markiert werden soll, weiß dieser Stil sich natürlich nur noch in unverhältnismäßig massiven Formen auszusprechen. Man vergleiche, um mit einem kleinen Beispiel zu beginnen,
a die kolossalen Deckenkonsolen in S. Maria in via lata zu Rom mit den so mäßigen, welche in alten Basiliken den Dachstuhl tragen.

Selten aber ist es mit dem Ausdruck von Funktionen ernstlich gemeint. Vielmehr bekommen die einzelnen Formen ein von allem Organismus unabhängiges, später ein krankhaftes Leben. Man findet z. B. bei Pozzo eine Sammlung von Tür- und Fensteraufsätzen, wie sie um 1700 für klassisch galten und oft genug wirklich ausgeführt wurden; es sind Fieberphantasien der Architektur. — Allein auch die schlimmsten dieser Formen haben eine Eigenschaft, die für den ganzen Stil wichtig und bezeichnend ist: nämlich ein starkes Relief und somit eine starke Schattenwirkung. Untauglich zum Ausdruck des wahrhaft Organischen, des Konstruktiven, sind sie im höchsten Grade wirksam zur Einteilung von Flächen, zur Markierung bestimmter Stellen. Sie können diejenige lebendig gebliebene Seite der Architektur darstellen helfen, welche als das Gebiet der Verhältnisse zu bezeichnen ist.

Der Hauptschauplatz, auf welchem diese Frage der *Verhältnisse* durchgefochten wird, sind in dieser Zeit unleugbar die *Kirchenfassaden*. Ich weiß, daß man leicht in Versuchung gerät, keine einzige auch nur recht anzusehen. Sie sind schon in der Renaissancezeit, ja in der italienischen Gotik bloße vorgeschobene Dekorationen und werden jetzt vollends rein konventionelle Zierstücke, die mit dem Ganzen gar keinen Zusammenhang haben. Ihre Verhältnisse, ob schön oder häßlich nach damaligem Maßstab, dürften uns gleichgültig sein. Allein als reine Fiktion ergreifen sie

den Beschauer doch bisweilen, trotz der oft so verwerflichen Ausdrucksweise, und nötigen ihn, der Absicht des Baumeisters nachzugehen, seine Rechnung — nicht von Kräften und Lasten, wohl aber von Massen und Formen — nachzurechnen. Man entsinnt sich dabei, daß es zum Teil die Zeitgenossen der größten Maler des 17. Jahrhunderts waren, welche so bauten, ja Maler wie Domenichino, Bildhauer wie Bernini selbst.

Seit Palladio werden die Fassaden mit einer Ordnung (S. 341) häufiger, ohne jedoch im ganzen das Übergewicht zu gewinnen. Für Rom z. B., welches den Ton im großen angab, mochte die widerwärtige Fassade von S. Carlo al a
corso eher zur Abschreckung, als zur Empfehlung dieser Bauform dienen. (Angeblich von Onorio Lunghi, in der Tat vom Kardinal *Omodei.)* Auch diejenige *Madernas* an S. Francesca Romana steht weit unter Palladio. Der über- b
wiegende Typus, welchen seit etwa 1580 *Giac. della Porta,* Dom. Fontana, *Mart. Lunghi d. Ä.* usw. geschaffen hatten, blieb immer derjenige mit zwei Ordnungen, und zwar früher eher von Pilastern, später eher von Halbsäulen und vortretenden ganzen Säulen. Das breitere untere Stockwerk und das schmalere obere werden auf die bekannte Weise vermittelt, durch Voluten oder durch einfach einwärtsgeschwungene Streben; doch ist der Abstand zwischen beiden nicht mehr so bedeutend wie zur Zeit der Renaissance, indem jetzt die Anlage der Kirchen überhaupt eine andere und die Nebenschiffe zu bloßen Kapellenreihen von geringer Tiefe geworden sind (wovon unten). Hier und da wird die Strebe ganz graziös gebildet, mit Fruchtschnüren geschmückt usw. (S. M. in Campitelli zu Rom, c
von *Rinaldi*); andere Architekten geben der obern Ordnung dieselbe Breite wie der untern, lassen jedoch den Giebel bloß dem Hauptschiff entsprechen.

Innerhalb dieser gegebenen Formen bemühen sich nun die Bessern, in jedem einzelnen Fall die Verhältnisse und das Detail neu zu kombinieren. Die Harmonie, welche sie nicht selten erreichen, ist eine rein konventionelle, wie die Elemente, aus welchen sie besteht, wirkt aber eben doch als Harmonie. Das mäßige Vor- und Zurücktreten einzelner Wandteile, die engere oder dichtere Stellung der Pilaster oder Säulen, die Form, Größe und Zahl der Nischen oder Fenster wird im Zusammenhang behandelt und bildet ein wirkliches Ganzes. Daß die gedankenlosen Nachtreter

und Ausbeuter in der Majorität sind, kann auf Erden nicht befremden, nur darf man nach ihnen nicht die ganze Kunst beurteilen. Ich möchte die Behauptung wagen, daß die bessern dieser Fassaden in der Gesamtbehandlung konsequenter sind als diejenigen der Renaissance.

Die römischen vom Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts erscheinen in der Gliederung noch einfach und mäßig; bloße Pilaster, meist noch ohne Nebenpilaster; Halbsäulen nur am Erdgeschoß, ja selbst nur an den Portalen. Von *Giac. della Porta:* II Gesù S. Caterina de' Funari; S. Luigi de' Francesi, letztere besonders nüchtern. — Von *Mart. Lunghi d. Ä.:* S. Girolamo de' Schiavoni; S. Atanasio. — Von *Vincenzo della Greca*: SS. Domenico e Sisto, seinerzeit viel bewundert. — Von *Carlo Maderna:* S. Susanna und Giacomo degli Incurabili, beide weit besser als die Fassade von S. Peter (S. 318), für welche seine Kräfte nicht hinreichten. — Von *Gio. Batt. Soria*: S. Carlo a' Catinari, die tüchtige Vorhalle von S. Gregorio u. a. m. — In *Neapel* konnte schon vor 1600 eine Mißform entstehen, wie die Fassade des Gesù nuovo, mit ihrer facettierten Rustika, und um 1620 eine so gedankenlose Marmorwand, wie die der Gerolomini; beide wären in Rom unmöglich gewesen. (Schon der Travertin nötigte die Römer zu gleichmäßiger Behandlung, während Neapel zwischen Marmor und Mörtel schwankt.)

Mit *Algardis* Fassade von S. Ignazio und *Rinaldis* säulenreicher Fronte von S. Andrea della Valle zu Rom beginnt die derbere Ausdrucksweise der Fassade von S. Peter ihre Früchte zu tragen: das Vor- und Rückwärtstreten der einzelnen Flächen, die stärkere Abwechslung der Gliederungen nebst der entsprechenden Brechung der Gesimse. (Diejenige von S. Ignazio ist immer eine der besten dieser Klasse.) An *Rinaldis* sehr interessanter Fassade von S. M. in Campitelli hat das untere Stockwerk Säulen und Halbsäulen von vielerlei verschiedenem Rang auf ebensovielen Achsen. Hier offenbart sich besonders deutlich das Vorwärts- und Rückwärtstreten der Mauerkörper als ein *malerisches* Prinzip; Abwechslung in den Linien und starke Schattenwirkung werden leitende Rücksichten, im geraden Gegensatz zu aller strengern Architektur.

Reine Prahlerei ist dagegen eine Fassade wie die von S. Vincenzo ed Anastasio bei Fontana Trevi, mit ihren gegen das

Portal hin en échelon aufgestellten Säulen. (Von *Mart. Lunghi d. J.)*

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts, mit dem Siege des *berninischen* Stiles, tritt dann jene eigentliche Vervielfachung der Glieder, die Begleitung der Pilaster und Halbsäulen mit zwei bis drei zurücktretenden Nebenpilastern vollständiger ein.

Der Zweck derselben war nicht bloß Häufung der Formen; vielmehr treffen wir hier auf einen der durchgreifendsten Gedanken des Barockstiles: die scheinbare perspektivische Vertiefung. Das Auge genießt die wenn auch nur flüchtige Täuschung, nicht bloß auf eine Fläche, sondern in einen Gang mit Pfeilern auf beiden Seiten hineinzusehen.

Teilweise denselben Zweck, nur mit andern Mitteln erstrebt, darf man auch in der verrufenen *Biegung* der Fassaden erkennen. Auch hier wird eine Scheinbereicherung beabsichtigt, wenn die Wand samt all ihrer Dekoration rundauswärts, rundeinwärts oder gar in Wellenform[1] geschwungen wird. Das Auge hält, zumal beim Anblick von der Seite, die Biegung für stärker als sie ist und setzt die ihm durch Verschiebung unsichtbaren Teile reicher voraus als sie sind. Sodann ist auch hier ein *malerisches* Prinzip tätig: dasjenige, die homogenen Bauglieder, z. B. alle Fenstergiebel, alle Kapitelle desselben Ranges dem Beschauer auf den ersten Blick unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten vorzuführen, während die strengere Architektur ihre Wirkung im geraden Gegenteil sucht. Ich weiß nicht, war es notwendige Konsequenz oder nicht, daß die Giebel außer der Schwingung nach außen auch wieder eine nach oben annahmen, so daß ihr Rand eine doppelt bedingte, meist ganz irrationelle Kurve bildet; soviel ist sicher, daß diese Form zu den abschreckendsten der ganzen Baukunst gehört, zumal wenn die Giebel gebrochen sind. — Es wird damals theoretisch zugegeben, daß die runde Form unter allen Umständen die schönste sei[2];

[1] Ein werter Freund, den ich aus der Ferne herzlich grüße, pflegte zu sagen, solche Fassaden seien auf dem Ofen getrocknet.

[2] Es ist hier noch einmal hinzuweisen auf Berninis Kolonnaden von S. Peter (S. 319), als deren Karikatur etwa die Halle von S. Micchele in Mailand (von Francesco Croce) zu nennen wäre, welche aus vier größern und vier dazwischen verteilten kleinern Kreissegmenten besteht.

ohne darauf zu achten, welche Vorbedingungen die wahre Baukunst macht und machen muß.

Francesco Borromini ist für diese geschwungenen Fassaden der berüchtigte Name geworden, obschon die übelsten Konsequenzen erst von der mißverstehenden Willkür der
a Nachahmer gezogen wurden. Sein Kirchlein S. Carlo alle quattro fontane (1667) enthält in der Tat weder innen noch außen andere gerade Linien als diejenigen an den
b Fensterpfosten usw. — An S. Marcello am Korso ist die Fronte von *Carlo Fontana;* S. Luca von *Pietro da Cortona;* S. Croce unweit vom Pantheon aus dem 18. Jahrhundert. — Eine Seite kann man diesen Fratzengebilden immerhin abgewinnen: sie sind wenigstens wirkliche Architektur, können schöne und großartige Hauptverhältnisse darstellen und stellen sie bisweilen wirklich dar. Dies wird man am besten inne beim Anblick gleichzeitiger *venezia-*
c *nischer* Kirchenfassaden (S. Moisè Chiesa del Ricovero, S. Maria Zobenigo, Scalzi), welche zwar geradlinig, aber keine Architektur mehr, sondern marmorne Schreinerarbeit sind. Die kleinlichsten Gedanken der venezianischen Frührennaissance spuken hier in barocken Wulst gehüllt fort; es ist die Phantasie jener Schränke von Ebenholz, Elfenbein und Email (Studioli), die damals mit schwerem Aufwand für die Paläste der Großen beschafft wurden. Der Platzmangel nötigte wohl zu einer konzentrierten Pracht, allein diese konnte sich auch im Barockstil würdiger ausdrücken als durch solche Puppenkasten.

keine lange und keine durchgehende; im 18. Jahrhundert sind die wichtigsten Fassaden wieder alle geradlinig; so Übrigens war die Herrschaft dieser Fassadenform in Italien
d die sehr kolossale von S. Pietro in Bologna und die sich
e schon dem neuern Klassizismus nähernde am neuen Dom
f von Brescia; in Rom diejenige von S. Giovanni de' Fiorentini, welche *Aless. Galilei* in Ermangelung der durch Nachlässigkeit verlorenen Zeichnungen Michelangelos entwarf, ohne sich in die der ältern Zeit angehörige Anlage mit breiten Nebenschiffen wieder hineinfinden zu können. Von
g ihm ist auch die Fassade des Laterans[1], wo das vorgeschriebene Motiv einer obern Loggia über einem untern Vestibül wahrhaft großartig von einer riesigen Halle einer Ordnung eingefaßt ist, die sich oben in fünf Bogen, unten

[1] Die hintere Fassade gegen den Obelisken, wo früher die Benediktionen erteilt wurden, ist eine gute Doppelhalle aus der Zeit SixtusV.

in fünf Durchgängen mit geradem Gebälk öffnet. (Lehrreiche Parallele mit der in jeder Beziehung schlechtern Fassade von S. Peter.) *Fuga*, welcher einige Jahrzehnte später (1743) nach einem ähnlichen Programm die Fa- a
sade von S. Maria maggiore baute, kehrte zu dem System zweier Ordnungen zurück und schuf ein Werk, welches zwar durch reiche Abwechslung und durch den Einblick in Loggia und Vestibül malerisch wirkt, aber selbst abgesehen von den sehr ausgearteten Einzelformen kleinlich und durch die Seitenbauten gedrückt erscheint. Gleichzeitig entstand freilich noch viel Schlechteres, z. B. die gewundene Fassade und Vorhalle von S. Croce in Gerusa- b
lemme (von *Gregorini*). Und doch hatte für kleinere Kirchen mit Vorhalle und Loggia schon *Pietro da Cortona* um 1680 ein so tüchtiges Muster aufgestellt wie S. Maria in c
via lata (am Korso).

Außer jenen geschwungenen Fassaden kommen übrigens noch viel kühnere Mittel der Scheinerweiterung vor. Derselbe Pietro da Cortona wußte der kleinen und übel gelegenen *S. M. della Pace* ein majestätisches Ansehen zu d
geben, indem er vor die Fassade eine kleine halbrunde Vorhalle, um die hintere Hälfte der Kirche aber eine große, hohe, dekorierte Halbrundmauer hinstellte, deren vordere Abschlüsse durch reichmotivierte Zwischenbauten mit der Kirche verbunden sind. Das Auge setzt nicht nur hinter dieser Mauer ein größeres Gebäude voraus, sondern es würde auch von den beiden kontrastierenden Kurven und der schönwechselnden Schattenwirkung auf das angenehmste berührt werden, wenn die Einzelformen etwas reiner wären. — *Bernini*, als er um die Kirche von Ariccia e
ebenfalls eine Halbrundmauer anlegte, brauchte die List, dieselbe nach hinten hin allmählich niedriger werden zu lassen, damit das Auge ihr eine weitere Entfernung und größere Ausdehnung zutraue; er rechnete nicht darauf, daß nach 200 Jahren eine Brücke über das Tal würde geführt werden, von welcher aus sein Betrug sich durch die Seitenansicht verrät. Wir werden ihn noch auf andern Erfindungen dieser Art betreten.

Die Seitenfassaden, wie überhaupt das ganze Äußere mit Ausnahme der Hauptfassade und Kuppel, sind in der Regel bloße Zugabe. Nicht nur wurden die vorhandenen Mittel durch möglichste Großräumigkeit (und Pracht) des Innern und durch möglichsten Hochbau in Anspruch ge-

nommen, sondern die Kunst hat, auch wo das Geld ausreichte, auf eine höhere Durchbildung dieser Teile beinahe verzichtet. Höchstens werden die beiden Ordnungen der Fassade, zu Pilastern ermäßigt, so gut es geht zur Einrahmung und Teilung der Mauerflächen benutzt. Wo Strebepfeiler an die Mauer des Oberschiffes hinansteigen, sind sie meist von toter oder sehr barocker Gestalt. Die tüchtigste Physiognomie zeigen die Außenteile einiger oberitalischen Kirchen, vermöge des Backsteines, der hier ungescheut zutage tritt; so z. B. an S. Salvatore in Bologna (von *Magenta*). Der bloße Mörtel dagegen offenbart die ganze Formlosigkeit. Von den römischen Kirchen bietet nächst S. Peter der Hinterbau von S. Maria maggiore wenigstens eine große und malerisch gut disponierte Travertinmasse dar.

Die *Türme* sind in diesen Zeiten am leidlichsten, wo sie nur als kleine, schlanke Campanili von anspruchsloser, leichter Bildung neben die Kirche hingestellt werden. Man gewöhnt sich bald daran, diesen durchsichtigen Pfeiler als Trabanten der Kuppel hübsch zu finden, und vermißt ihn ungern, wo er fehlt. — Sobald dagegen diese Naivität wegfällt, sobald der Turm als solcher etwas bedeuten soll, geht der hier ganz entfesselte Barockstil in die unglaublichsten Phantasien über. *Borromini* baut in Rom Türme von ovalem Grundplan (S. Agnese in Piazza navona), mit zwei konvexen und zwei konkaven Seiten (Kloster der Chiesa nuova), mit spiralförmigem Oberbau (Sapienza) usw.; endlich gibt er gleichsam ein Manifest aller seiner Stilprinzipien in dem Turm von S. Andrea delle Fratte. Wenn in diesem Wahnsinn Methode und künstlerische Sicherheit ist, so fehlt dieselbe ganz in dem (vielleicht) größten Barockturm Italiens: demjenigen an S. Sepolcro in Parma. Neben diesem abscheulichen Gebäude kann selbst die Nüchternheit mancher andern Türme willkommen sein.

Viel größere Teilnahme wurde dem Äußern der *Kuppeln* zugewandt, welche das Vorbild der Peterskuppel nach Kräften reproduzieren. Ein wesentlich neues Motiv kommt wohl kaum vor, obwohl sie unter sich äußerst verschieden sind in den Verhältnissen und im Detail des mit Halbsäulen umgebenen Zylinders und in dem Wölbungsgrad der Schale. Ich glaube nicht, daß eine in Italien vorhanden ist, welche dem ungemein schönen, beinahe parabolischen Umriß von Mansards Invalidenkuppel gleich-

kommt; doch haben die meisten spätern mit dieser genannten die bedeutendere Höhe und Schlankheit gemein. Auch hier offenbart sich der prinzipielle Hochbau des Barockstiles. In Neapel ist die verhältnismäßige Niedrigkeit der Kuppeln durch die vulkanische Beschaffenheit der Gegend vorgeschrieben.

Die wichtigsten Neuerungen erfuhr die Anlage des *Innern*. Zunächst muß von dem weitern Schicksal der bisher üblichen Formen die Rede sein.

Säulenkirchen kommen zwar noch vor, aber nur als Ausnahme und nach 1600 kaum mehr; nicht nur war die ganze angenommene Gliederung auf Mauermassen und Pfeilerbau berechnet, wobei Säulen nur als vorgesetzter Schmuck zur Anwendung kamen, nicht nur verabscheute man jetzt im ganzen die Bogenstellungen auf Säulen, sondern auch das Raumgefühl des Barockstils fand bei engen Intervallen jeglicher Art seine Rechnung nicht mehr. Dennoch gehören gerade die paar Basiliken zu den bessern Gebäuden des Stiles; die Gerolomini (oder S. Filippo) in Neapel (von *Giobatt. Cavagni* 1597); die Annunziata in a
Genua (von *Giac. della Porta*), bei welcher man sich durch b
die schwere Vergoldung und Bemalung des Oberbaues nicht
darf irremachen lassen u. a. m. In S. Siro und in Madonna c
delle Vigne zu Genua (1576 und 1586) stehen je zwei Säulen zusammen, wobei der Baumeister durch Anbringung eines Gebälkstückes und durch größere Zwischenweiten sein Gewissen beruhigen konnte; ein Motiv, das damals auch bei allen Säulenhöfen befolgt oder wenigstens verlangt wurde.

Sodann mußte das *griechische Kreuz*, wie Bramante es für S. Peter beabsichtigt, Michelangelo schon so viel als durchgesetzt hatte, einen großen Eindruck auf alle Architekten machen. Mehr als ein halbes Jahrhundert hindurch (bis 1605) wußte man von nichts anderem, als daß diese Kirche aller Kirchen ein griechisches Kreuz werden und bleiben solle, welches von seiner Kuppel nach allen Seiten hin beherrscht worden wäre. In dieser Gestalt kannten die großen Baumeister von 1550—1600 S. Peter; auch wir können uns den Eindruck vergegenwärtigen, sobald wir uns innen an das eine Ende des Querbaues stellen, oder außen in die Gegend neben der Sakristei. — Damals entlehnte hier *Galeazzo Alessi*, wie wir sahen (S. 331), die Grundform für seine Madonna di Carignano; später, nach 1596,

a wurde die Madonna della Ghiara in *Reggio* entworfen, deren schönes Innere nur durch die vollständige Bemalung der Gewölbe und Kuppel über dem hellfarbigen Unterbau schwer erscheint. Beide Gebäude schließen allerdings nicht in halbrunden, sondern in lauter geradlinigen Fassaden, letzteres mit Ausnahme des Chores. In Rom ist das Innere
b von S. Carlo a' Catinari (1612, von *Rosati*) ein schöner Bau dieser Art. Noch in ganz späten Redaktionen, wie S. Agnese in Piazza navona zu Rom (Inneres von *Carlo*
c *Rinaldi*) und S. Alessandro in Zebedia zu Mailand wirkt wenigstens die nicht zu verderbende Raumschönheit eines
d so gestalteten Innern. An dem besten derartigen Bau des vorigen Jahrhunderts, an dem herrlichen Dom von *Brescia*, von welchem noch weiter die Rede sein wird, ist jener Hauptvorteil, die Herrschaft der Kuppel über das ganze Äußere, ohne Not preisgegeben, und zwar bloß zugunsten jener ungeheuern vorgesetzten Fassade (S. 353, c). Allerdings ist die Kuppel das späteste, allein sie war von jeher beabsichtigt. Von den Armen des griechischen Kreuzes ist hier der hinterste (Chor) beträchtlich verlängert. (Ferrara, vgl. S. 199, m und S. 200, a.)

Für einzelne besonders angebaute *Prachtkapellen* wurde das griechische Kreuz die beinahe allein übliche Form, nur daß die Kuppel sehr die Hauptsache ausmacht, und die vier Arme mit ihren Tonnengewölben ihr nur als Stützbogen dienen. Kapellen wie diejenigen Sixtus' V. und
e Pauls V. in S. Maria maggiore zu Rom wurden schon durch ihre Pracht mustergültige Vorbilder; ein wahrhaft schöner
f Bau ist aber die ebenso reiche, nur weniger bunte Cap. Corsini im Lateran. (Die Cap. Corsini im Carmine zu Florenz, 1675 von *Silvani* erbaut, gehört ebenfalls zu den bessern dieser Art.) Die ausgeschweiften Grundpläne borrominesker Kapellen, die meist auf Ellipsen zurückzuführen sind, zeigen erst den wahren Wert des griechischen Kreuzes.

Allein der Gottesdienst war so sehr an Langbauten und auch an deren Verbindung mit Kuppeln über der Kreuzung gewöhnt, daß eine Art von mittlerem Ausweg für längere Zeit zur Regel wurde. Es ist hier wieder an *Vignola* und an seine Kirche *del Gesù* in Rom zu erinnern (S. 324, d). Wenn schon einer der nächsten Schüler Michelangelos,
g *Giacomo della Porta*, beim Bau von S. Maria a' monti sich diesem Vorbild im ganzen anschloß, wenn dann Madernas

vorderes Langhaus von S. Peter mit einer (trotz der Nebenschiffe) analogen Anlage das natürliche Muster für Hunderte von Kirchen notwendig werden mußte, so kann die große Verbreitung dieses Systems nicht mehr befremden.

Das Innere der Barockkirchen wird, wie schon vorläufig angedeutet, vorzugsweise 1. ein *Weitbau* und 2. ein *Hochbau*. Das Hauptziel des Barockstils ist: möglichst große Haupträume an einem Stücke zu schaffen. Dieselben Mittel, mit welchen die Renaissance lange, mäßig breite Hauptschiffe, geräumige Nebenschiffe und Reihen tiefer Kapellen zustande gebracht, werden jetzt darauf verwandt, dem Hauptschiff und Querschiff die möglichste Breite und Höhe zu geben; die Nebenschiffe werden entweder stark reduziert oder ganz weggelassen; die Kapellen erhalten eine oft bedeutende Höhe und Größe, aber wenig Tiefe. (Natürlich mit Ausnahme der zu besondern Kultuszwecken eigens angebauten.) — Man sieht, daß es sich wieder um eine Scheinerweiterung handelt: das Auge soll die Kapellen, obschon sie bloße Nischen geworden sind, für Durchgänge zu vermutlichen Seitenräumen ansehen.

Der Breitbau zog den Hochbau nach sich. Man findet fortan über dem Hauptgesimse fast regelmäßig eine hohe Attika, und über dieser erst setzt das Tonnengewölbe an.

Nun tritt auch jene Vervielfachung der Gliederungen (S. 348) in ihr wahres Licht. Außer der perspektivischen Scheinbereicherung liegt ihr das Bewußtsein zugrunde, daß der einzelne Pilaster bei den oft ungeheuern Entfernungen von Pfeiler zu Pfeiler nicht mehr genügen würde. (D. h. dem Auge, und nur als Scheinstütze, denn konstruktiv hat er ohnehin keine Bedeutung.)

Ferner ergibt sich nun noch ein letzter und entscheidender Grund gegen den Basilikenbau. Die Säulen hätten bei den Verhältnissen, die man jetzt liebte, in enormer Größe errichtet werden müssen. Kein Wunder, daß jetzt auch die Halbsäulen, welche noch Palladio so gerne zur Bekleidung der Pfeiler verwandte, im ganzen selten werden. Es setzt sich der Gebrauch fest, die Säulen überhaupt nur noch zur Einfassung der Wandaltäre anzuwenden, in welcher Funktion sie dann gleichsam das bewegliche Element des Erdgeschosses ausmachen. Ihr möglichst prächtiger Stoff (bunter Marmor und, wo die Mittel nicht reichten, Stuckmarmor) löst sie von der Architektur des Ganzen ab, doch wollen sie vor der Zeit Berninis die Linien des Gebäudes

noch nicht ohne Not stören; ja der Hauptaltar richtet sich bisweilen mit seinen Freisäulen nach der Hauptpilasterordnung der Kirche, und ebenso die Altäre der Kapellen
a nach der Pilasterordnung der letzten (S. Ambrogio in Genua); erst seit der Mitte des 17. Jahrhunderts hören alle Rücksichten dieser Art auf, wovon unten mehreres.

Der vordere Arm der Kirche ist im Verhältnis zum Ganzen selten lang[1]; er überschreitet in der Regel nicht drei
b Pfeilerintervalle; fünf sind schon sehr selten. (Chiesa nuova in Rom, 1599 von *Mart. Lunghi d. Ä.*) Man wünschte schon, sich von der Kuppel nicht zu weit zu entfernen, abgesehen davon, daß die Kirche auch ohne ein langes Hauptschiff groß und kostbar genug ausfiel. Den mittlern Typus dieser Art vertreten nächst dem Gesù in Rom: das Innere von
c S. Ignazio (von *Domenichino*), S. Andrea della Valle (von *Maderna*) usw., nebst unzähligen Kirchen der ganzen katholischen Welt. Schon diese Anlage gewährt, Hauptschiff, Querschiff und Chor zusammengerechnet, einen verhältnismäßig größern ununterbrochenen Freiraum als irgendein früherer Baustil. Zwar ragen die Querschiffe nur wenig hervor, meist nur so weit als die Kapellen des Hauptschiffes, allein der Beschauer wird über diese geringe Tiefe wenigstens so lange getäuscht, bis er in die Nähe der Kuppel gelangt und anderweitig hinlänglich beschäftigt ist.

Und auch diese Anordnung ist dem Barockstil noch nicht interessant genug. Er unterbricht oft das Hauptschiff mit einem *vorläufigen kleinern Querschiff,* das eine flache Kuppel oder auch nur ein sog. böhmisches Gewölbe trägt. — Schon die Renaissance hatte stellenweise etwas Ähnliches versucht (Dom von Padua S. 302, a, S. Sisto in Piacenza S. 194, a), aber in unschuldigern Absichten; sie wollte nur Räume von bedeutendem Charakter schaffen; der Barokko dagegen offenbart hier eine ihm (zumal nach 1600) eigene Scheu vor großen herrschenden Horizontalen ohne Unterbrechung und zieht es vor, das Langhaus zu negieren. Auch seine Neigung zur Scheinerweiterung kommt dabei in Betracht; das Auge leiht den durch das Vortreten der Pfeiler abgeschnittenen Armen dieses vordern Querbaues wie-

[1] Es versteht sich, daß hier bloße Umbauten, welche sich an die
* Form älterer Kirchen anzuschließen haben, eine durchgängige Ausnahme machen. So das von Borromini umgebaute Innere des Laterans usw.

derum eine Größe, die sie nicht haben. Endlich ist das rein malerische Prinzip der möglichsten Abwechslung in Formen und Beleuchtungen mit jener Scheu vielleicht ein und dasselbe.

Die bessern Kirchen dieser Art bieten eine prachtvolle Aufeinanderfolge verschiedenartiger, sich steigernder Kulissen dar (sit venia verbo) welchen der Chor zur Schlußdekoration dient[1]. Man betrachte z. B. ohne Vorurteil das Innere a
von S. Pietro in Bologna (vom Pater *Magenta*, nach 1600); das Hauptschiff ist trotz schwerer Ungeschicklichkeiten von grandiosem Effekt; hauptsächlich aber bieten die Nebenschiffe eine Abwechslung großer und kleiner, hellerer und dunklerer Räume auf einer und derselben Achse dar, deren Durchblick das Auge mit Entzücken erfüllt. Von demselben Meister ist S. Salvatore ebenda. Kleiner, später und überladener: Corpus Domini (oder la Santa). Ein ziemlich würdiges Interieur dieser Art ist auch dasjenige des Domes von Ferrara (1712, von *Mazzarelli*).

War man einmal so weit gegangen, gab man zudem das b
ganze Äußere mit Ausnahme der Fassade und etwa der Kuppel preis, so blieb das Feld für noch viel kühnere Kombinationen offen. Namentlich wurden in der borrominesken Zeit *Rundräume*, runde Abschlüsse mit Halbkuppeln, ja Verbindungen von elliptischen, halbrunden und irrationell geschwungenen Räumen beliebt. Dieser Art sind in Rom *Borrominis* eigene verrufene Interieurs von S. Carlo alle c
4 fontane und von der Kirche der Sapienza; in Genua mag man bei Gelegenheit einen wundersamen Exzeß dieser Art in der kleinen Kirche neben S. Giorgio beobachten. d
Bernini hat sich nie so tief eingelassen; seine elliptische Kirche S. Andrea in Rom (Via del Quirinale) zeigt eine e
sehr deutlich festgehaltene Hauptform, welcher sich die Kapellen gleichmäßig unterordnen. Das ansprechendste Interieur dieser freieren Art hat wohl unter den römischen Kirchen S. M. in Campitelli (von *Rinaldi* 1665); auf einen f
Vorderraum in Gestalt eines griechischen Kreuzes folgt ein Kuppelraum und eine Chornische; durch sinnreiche Ver-

[1] Das Gleichnis vom Theater ist kein unbilliges. In dem Werke des Pozzo wird aus der Identität der Prinzipien des Innenbaues und derjenigen der theatralischen Dekoration kein Hehl gemacht. — Ganz etwas anderes ist es, wenn der bizarre Tacca in SS. Stefano * e Cecilia zu Florenz den bloßen Chorraum als eine Theaterszene im ältern Sinn (ohne Kulissen) behandelt.

teilung vortretender Säulen und Ökonomie des Lichtes ist ein großer perspektivischer Reiz in dieses (gar nicht sehr ausgedehnte) Ganze gebracht. — In kleinern Kirchen findet man überhaupt die originellsten Ideen, freilich oft im allerbarocksten Ausdruck.

Übrigens wünschte man auch in dem gewöhnlichern Typus, wie er seit dem Gesù in Rom sich festgestellt hatte, immer neu zu sein. So suchte der Barockstil z. B. für das Aufstützen der Kuppel auf die vier Hauptpfeiler oder Mauermassen unablässig nach einem leichtern und elegantern Ausdruck, als ihn etwa S. Peter darbot. Es wurden vor den Pfeilern nach beiden Seiten hin Säulen mit vorgekröpftem Gebälk — doch nur als Scheinträger — aufgestellt, usw. Eine der geistvollsten Lösungen des Problems
a bietet der *Dom von Brescia*, wo in den Pfeiler zwei Winkel hineintreten, vor welchen freistehende Säulen angebracht sind; keine Kuppel scheint leichter und sicherer zu schweben als diese.

Die *Beleuchtung* der Kirchen ist, rein vom baulichen Gesichtspunkt aus, fast durchweg eine glückliche: bedeutendes Kuppellicht (wenn die Vorhänge nicht geschlossen sind!), Fenster im Tonnengewölbe des Hauptschiffes, große und hoch angebrachte Lunettenfenster in den Querschiffen, kleinere in den Kapellen; also lauter Oberlicht, gesteigert je nach der Bedeutung der betreffenden Bauteile. Aber die Altargemälde kommen dabei erstaunlich schlecht weg; von denjenigen in den Seitenkapellen ist kein einziges auch nur erträglich beleuchtet. — Wo Seitenschiffe angebracht sind, erhalten sie womöglich eigene Kuppelchen, welche ihnen durch Zylinderfenster und Lanterninen wenigstens so viel Licht zuführen, daß die anstoßende Seitenkapelle nicht ganz dunkel bleibt.

Dieses ganze Formensystem offenbart sich am vollständigsten und von der günstigsten Seite in solchen Kirchen, welche entweder farblos oder doch nur mäßig dekoriert sind. Wie in der nächstvorhergehenden Epoche S. Maria di Carignano in Genua, so verdient in dieser der
b oftgenannte Dom von Brescia — hell steinfarbig von unten bis zu den einfachen Kassetten der Kuppelschale hinauf — den Vorzug der Schönheit vor mehrern Kirchen, die in der Anlage ebenso trefflich, dabei aber überladen sind. Der
c Dom von Spoleto (um 1640) verdankt seine Wirkung sogar einzig der Farblosigkeit. Einzelne vornehmere Orden, die

ihren Gottesdienst sozusagen nur für sich halten und keine Gemeinde um sich zu sammeln suchen, bauten sich wohlräumige, weiße Kirchen, in welchen nur der Marmorboden und die Ausstattung der Altäre den Reichtum verraten. So a in Rom S. Gregorio (Kamaldulenser), SS. Giovanni e Paolo (ehemals Jesuaten) usw. Die Karthäuser dagegen scheinen für ihre noch größere Abschließung einen Ersatz in der vollen Pracht der Kirche zu suchen. Die Jesuiten endlich sind für die bunte *Überladung* der ganzen Dekoration sprichwörtlich geworden. Es ist nicht zu leugnen, daß manche ihrer Kirchen hierin wahre Extreme sind und daß der Pater *Pozzo* ihrem Orden angehörte. Nur darf man dies nicht so verstehen, als hätte es eine speziell jesuitische Kunst gegeben. Je nach den Baumeistern (die nur geringstenteils vom Orden waren) sind ihre Kirchen sehr verschieden und selbst die buntesten sind mit einer konsequenten Solidität verziert, welche andern Kirchen oft fehlt. Das malerische Grundgefühl des Barockstils, welches so viel Abwechslung in Haupt- und Nebenformen verlangte, als sich irgend mit der unentbehrlichen Bedingung aller Architektur (der mechanischen Wahrscheinlichkeit) vereinigen ließ, mußte in der Dekoration sein volles Genüge und seinen Untergang finden. Das Übel ist nicht die Buntheit an sich, denn diese könnte ein strenge geschlossenes System bilden, sondern das *Mißverhältnis der einzelnen Dekorationsweisen zueinander.*

Schon in dem architektonischen Teil zeigt sich die Rastlosigkeit, welche kein Stückchen Wand mehr als bloße Wand existieren läßt. Was neben den Altären übrigbleibt, wird zu *Nischen* verarbeitet, deren Größe und Gestalt zu der umgebenden Pilasterordnung — sei es die des Hauptschiffes oder die der Kapellen — in gar keinem rationellen, notwendigen Verhältnis steht. Weshalb denn auch größere und kleinere abwechseln. Oft klemmen zwei Pilaster eine obere und eine untere Nische in ihre Mitte ein; es genügt, die Pfeiler des Schiffes von S. Peter mit einem Pfeiler Palla- b dios, z. B. im Redentore zu Venedig zu vergleichen, um zu sehen, wie eine Nische als bloßer Lückenbüßer und wie anders sie als ernsthaftes Motiv wirkt. (Wobei wir die höchst bizarre Einfassung mancher Nischen nicht einmal in Betracht ziehen.)

Pilaster, Friese, Bogenleibungen usw. hatten schon zur Zeit der Renaissance oft einen reichen ornamentalen Schmuck

(gemalt oder stukkiert) erhalten, der nach strengern architektonischen Gesetzen wenigstens den erstern nicht gehörte, sich aber durch die naive Freude daran und durch den schönen Detailgeschmack entschuldigen läßt. Der Barockstil beutet diesen Vorgang mit absichtlichem Mißverstand aus, um bei solchem Anlaß seine Prachtstoffe anbringen zu können. Er gerät wieder in diejenige Knechtschaft derselben, welche mit dem ersten Jahrtausend (S. 75, 111) hätte auf immer beseitigt sein sollen. Es beginnen, namentlich in Jesuitenkirchen, die kostbarsten *Inkrustationen* mit Marmoren aller Farben, mit Jaspis, Lapis Lazuli usw. Ein glücklicher Zufall verschaffte den Dekoratoren des Gesù in
a Rom jenes große Quantum des kostbarsten gelben Marmors, womit sie ihre Pilaster ganz belegen konnten; in andern Kirchen erschien gewöhnlicher Marmor zu gemein, und der kostbare Jaspis usw. war zu selten, um in großen Stücken verwendet zu werden; man gab dem erstern vermeintlich einen höhern Wert und dem letztern eine glänzende Stelle, indem man beide zu Mosaikornamenten vermischte. Und dieselbe Zeit, die sonst so gut wußte, was Farbe ist, verfing sich nun hier in einer barbarischen Gleichgültigkeit, wo es sich um die Farbenfolge verhältnismäßig einfacher Formen und Flächen handelte. Die plumpe
b Pracht der mediceischen Kapelle bei S. Lorenzo in Florenz (S. 260, a—h) steht außerhalb dieser Linie; wohl aber kann
c man z. B. die Inkrustation von S. Ambrogio in Genua als normal betrachten, d. h. als eine solche, wie man sie gerne überall angebracht hätte. Hier sind die Pilaster der Hauptordnung unten rot und weiß, oben schwarz und weiß gestreift, Kapitelle und Gesimse weiß, nur der Fries hat weiße Zieraten auf schwarzem Grund; an der untern Ordnung ist in Marmor aller Farben jenes kalligraphisch gedankenlose Kartuschenwerk angebracht. Einzelne besonders verehrte Kapellen, auch die Chöre von Kirchen ganz mit spiegelblankem gelbem, gesprenkeltem, buntgeadertem Marmor zu überziehen, unter den Nischen vergoldete Bronzereliefs herumgehen zu lassen, die Trauer z. B. in Passionskapellen durch feinen dunkeln Marmor, ja durch Probierstein auszudrücken, wurde eine Art von Ehrenpunkt, sobald die
d Mittel ausreichten. (Chor von S. M. Maddalena de' Pazzi in Florenz; rechtes Querschiff von S. Carlo in Genua; Kapellen in allen reichern Kirchen Roms.) In S. Peter zu Rom füllte

Bernini (S. 320) die untere Ordnung vollends mit Reliefzierarten in Mosaik an.

Den reichsten Schmuck erhielten insgemein die Teile, welche dem Auge die nächsten waren, Sockel, Piedestale von Altarsäulen usw. (Mosaikwappen der Mediceischen a
Kapelle in Florenz, in S. Ambrogio in Genua usw.; Kapellenschranken in S. Martino zu Neapel). Wer aber die Stoffe nicht hatte, *ahmte sie in Scagliola oder Stuckmarmor nach,* wenn nicht an den Bauteilen selbst, doch wenigstens an den Altären. Welch undankbare Opfer man sich doch bisweilen auferlegte, lehrt z. B. die Jesuitenkirche in Venedig. Das Teppichmuster, grüngrau auf weiß, welches die Flä- b
chen zwischen den Pilastern, ja auch die Säulen im Chor deckt, wird niemand beim ersten Blick für etwas anderes, als für eine aufgemalte Dekoration halten. Dann denkt man vielleicht an Stukko oder Scagliola, bis das Auge sich zuletzt überzeugt, daß es sich um ein unendlich kostspieliges Marmormosaik handelt.

Zu dieser Art von Polychromie wollte dann das *Plastische* nur noch im derbsten Ausdruck passen. Die antike Architektur hatte die Bogenfüllungen mit Relieffiguren, z. B. am Titusbogen mit Viktorien beseelt, an welchen man nicht bloß den herrlichsten plastischen Stil, sondern die vollkommenste Harmonie der Anordnung und des Reliefmaßes mit den Bauformen bewundert. Die Renaissance ahmte dergleichen zuerst schön und maßvoll (Altar Alexan- c
ders VI. in der Sakristei von S. M. del Popolo), dann mit kecker Umwandlung des Reliefs beinahe in Freiskuptur (Jac. Sansovinos Biblioteca, S. 308) nach. Der Barockstil aber gab auch die Harmonie mit der Form der Bogenfüllung preis und ließ große allegorische Figuren in dieselbe hineinsitzen, so gut es ging. Mit ihrer naturalistischen Auffassung empfindet das Auge um so peinlicher ihren Anspruch, wirklich da zu sitzen, wo kein menschliches Wesen sitzen kann. (S. Peter in Rom; S. Ambrogio d
in Genua usw.) Bloß gemalte Figuren desselben naturalistischen Stiles (z. B. diejenigen des Spagnoletto in e
S. Martino zu Neapel) sind an dieser Stelle erträglicher, weil sie wenigstens hinter dem Bogen sitzend gedacht sind und nicht herunterzufallen drohen. — In der Folge überlud der Barockstil noch alle Gesimse, namentlich die Altargiebel u. dgl. mit Heiligen und Putten von Marmor und Gips. Von irgendeinem Verhältnis zwischen diesen Deko-

rationsfiguren und den Statuen der Nischen ist a priori nicht die Rede, da schon die Nischen selber kein bewußtes Größenverhältnis mehr zum Gebäude haben.

Oberhalb der Gesimse beginnt endlich der Raum, in welchem die entfesselte Dekoration ihre Triumphe, bisweilen auch wahre Orgien feiert. Seit der altchristlichen Zeit hatte die *Gewölbemalerei* in Italien nie ganz aufgehört, allein sie hatte sich entweder auf die Kuppeln und auf die Halbkuppeln der Tribünen beschränkt, oder (wie in der Schule Giottos) sich der baulichen Gewölbeeinteilung strenge untergeordnet. Zur Blütezeit der Renaissance hatten in den besten Gebäuden nur Kuppeln und Halbkuppeln figürliche Darstellungen; die übrigen Gewölbe waren kassettiert. Michelangelo, der das Gewölbe der Sistina ausmalte, zog doch für die Hauptgewölbe von S. Peter die vergoldete Kassettierung vor; Correggio malte nur Kuppeln und Halbkuppeln aus. Auch der Barockstil begnügte sich noch bisweilen mit einfacher Ornamentierung seiner Tonnengewölbe, doch bald riß die Deckenmalerei alles mit sich fort; vielleicht zum Teil, weil die handfesten Maler sie schneller und wohlfeiler lieferten als die Stukkatoren ihr sehr massives und kostspieliges Kassettenwerk. Es blieb noch immer der vergoldeten Stukkaturen genug übrig, in Gestalt von *Einrahmungen* aller Art um die Malereien, auch von Fruchtschnüren an Gesimsen, Archivolten usw. Oft sind diese Teile das Beste der ganzen Dekoration. (Festons mit besonderer Beziehung auf die Gärtner und Lebensmittelhändler als Stifter, in S. Maria dell' Orto zu Rom,
a Trastevere.) Es gibt Beispiele solcher Einrahmungen, in welchen die unbewegten architektonischen und die bewegten vegetabilischen Teile mit einem dritten Bestandteil zusammen ein überaus glückliches Ganzes ausmachen; diese dritte ist die Muschel, ein organisches Gebilde und doch in festem Stoff, das gleichsam die Mitte einnimmt zwischen jenen beiden. Freilich entsteht noch öfter eine bombastische Fratze als ein schönes Ornament. Doch wir kehren zur Gewölbemalerei zurück.

Dieselbe drängt sich auf jede Weise ein. Zuerst in die Kassetten, an die Stelle der Rosetten; sie treibt die Kassette nach Kräften zum Bilde auseinander. In den Kirchen Neapels um 1600 sind die Gewölbe bereits in eine Anzahl meist viereckiger Felder geteilt, alle voll historischer und
b allegorischer Darstellungen. (Gesù nuovo usw.; als pro-

fanes Gegenstück: Vasaris Deckengemälde im großen Saal des Pal. vecchio zu Florenz; alles je naturalistischer, desto unleidlicher.) Dann schafft sie sich bequemere große Kartuschen von geschwungenen Umrissen und füllt dieselben a
mit ihren Szenen an (Annunziata in Genua). Endlich nimmt sie das ganze Gewölbe als Kontinuum in Anspruch. Auch jetzt noch besannen sich die bessern Künstler und suchten dem großen Vorbild in der Sistina (S. d. Malerei) jene wundersame Abstufung von tragenden, füllenden und krönenden Figuren, von ruhigen Existenzbildern und bewegten Szenen abzugewinnen. (Domenichino: Chor von S. An- b
drea della Valle; als profanes Beispiel: Galerie des Palazzo Farnese in Rom, von Annib. Caracci.) Im ganzen aber schlägt Correggios verführerisches Beispiel siegreich durch: schon hatte man die Kuppeln mit jenen in Untensicht gegebenen Glorien, Empyreen und Himmelfahrten anzufüllen sich gewöhnt; jetzt erhielten fast alle Gewölbe der Kirche solche Glorien, umrandet von Gruppen solcher Figuren, welche auf der Erde zu stehen zensiert sind. Der Stil und die illusionäre Darstellungsweise wird uns bei Anlaß der Malerei beschäftigen; hier konstatieren wir nur die große Abtretung, welche sich die Architektur gefallen läßt. — Es war ein richtiges Bewußtsein, welches den Pater *Pozzo* dazu trieb, diesen Gestalten und Gruppen einen neuen idealen Raum zur Einfassung und zum Aufenthalt zu geben, welcher gleichsam eine Fortsetzung der Architektur der Kirche ist, eine möglichst prächtige Hofhalle, über welcher man den Himmel und die schwebenden Glorien sieht. Es gehörte dazu allerdings eine resolute Meisterschaft im perspektivischen Extemporieren von Figuren und Baulichkeiten, seine Herrschaft über die Nuancen des Tones und die ganze volle Sorglosigkeit in allen höheren Beziehungen. Sein Gewölbe in S. Ignazio zu Rom ist unerreicht geblieben; er selber hat in S. Bartolommeo zu Modena Geringeres geleistet. Andere Male begnügt er sich mit der bloßen perspektivisch gemalten Architektur (Scheinkuppel in der c
Badia zu Arezzo; Saal in der Pinakothek zu Bologna u. a. m.; d
umständliche Anweisungen in seinem Lehrbuch). Aus der spätesten Zeit des Stiles ist das Gewölbe im Carmine zu Florenz (um 1780, von *Stagi*) eine nicht zu verachtende e
Arbeit, man glaubt aus einem tiefen Prachthof durch eine größere und zwei kleinere Öffnungen in den Himmel zu schauen. — Gleichzeitig mit Pozzo arbeiteten Haffner und

Colonna in vielen Städten Italiens die baulichen Teile der Deckenmalereien.

Natürlich konnten sich die Maler nie ein Genüge tun. Welche Kunstgriffe erlaubte man sich bisweilen, um die täuschende Wirkung auf das äußerste zu treiben! — Die Maler, trotz ihrer „blühenden Palette", vermochten doch ihren Glorien natürlich nicht die Helle des Tageslichtes, geschweige denn den Glanz des Paradieses zu geben; man hatte die Fenster neben der Malerei zur Vergleichung. Es geschah nun das mögliche, um sie zu verstecken und nur auf das bemalte Gewölbe, nicht auf die Kirche abwärts wirken zu lassen. *Mansard* in seinem Invalidendom baute zwei Kuppeln übereinander, die obere mit Seitenfenstern, die untere mit einer Öffnung, welche groß genug war, um die Malereien der obern, nicht aber die Fenster sehen zu lassen. Am wunder-
a lichsten half sich der Baumeister von S. Antonio zu Parma (der jüngere *Bibiena,* um 1714). Er baute im Langhaus zwei Gewölbe übereinander, gab dem obern starkes Seitenlicht, und ließ im untern eine Menge barocker Öffnungen, durch welche man nun die himmlischen Personen und Engel an der obern Decke hell beleuchtet erblickt. Als Scherz ließe sich der Gedanke auf ansprechendere Weise verwerten.

Die daneben noch immer, hauptsächlich in Venedig und Neapel üblichen, mit einem System von Einzelgemälden überzogenen Flachdecken erschienen als ein „überwundener Standpunkt" neben solchen Kühnheiten; der Ton dieser Ölgemälde war schwer und dunkel neben den fröhlichen Farben des Fresko. Als endlich in Venedig Tiepolo die Glorienmalerei in Fresko einführte, ging er mit kecker Übertreibung über alles Bekannte hinaus.

Die erstaunlichsten Exzesse beginnen überhaupt erst mit dem 18. Jahrhundert. In der Absicht, das Raumverhältnis der himmlischen Schwebegruppen recht deutlich zu versinnlichen und den Beschauer von deren Wirklichkeit zu überzeugen, ließ man die Arme, Beine und Gewänder einzelner Figuren über den gegebenen Rahmen hervorragen (auf vorgesetzten ausgeschnittenen Blechstücken). Die Figuren der Kuppelpendentifs z. B. sind seitdem in der Regel mit solchen Auswüchsen behaftet. Ganz drollig wird aber die Prätension auf Täuschung, wenn einzelne Engelchen und allegorische Personen ganz aus dem Rahmen herausgeschwebt sind und nun, an irgendeinem Pila-

ster weislich festgenietet, ihre blechernen Füße und Flügel über die architektonischen Profile hinausstrecken. Wen dergleichen interessiert, der durchgehe die Kuppelchen der [a] Nebenschiffe in S. Ambrogio zu Genua, einer der belehrendsten Kirchen im Guten wie im Schlimmen.

Von dieser Art und Massenhaftigkeit ist die Dekoration, welche „zusammenwirken" soll. Es ist überflüssig, näher zu erörtern, wie hier eines das andere übertönt und aufhebt, wie die einzelnen Teile, jeder von besondern Präzedentien aus, ihrer besondern Entartung entgegeneilen und wie sie einander gegenseitig demoralisieren, die Farbe die bauliche und die plastische Form und umgekehrt. Keines nimmt Rücksicht auf die Maß- und Gradverhältnisse der andern.

Und doch sind Wohlräumigkeit und gedämpftes Oberlicht so mächtige Dinge, daß man in manchen dieser Kirchen mit Vergnügen verweilen kann. Selbst die dekorative Überladung hat ihre gute Seite: sie gibt das Gefühl eines sorglosen Reichtums; man hält sie für lauter Improvisation höchst begabter Menschen, welche sich nur eben diesmal hätten gedankenlos gehen lassen. Die geschichtliche Betrachtung modifiziert freilich dies Vorurteil.

Die übelsten Eigenschaften des Stils kulminieren allerdings in dem zentralen Prachtstück der Kirchen: dem Hochaltar, und in den *Altären* überhaupt. Der Wandaltar, zur Zeit der Renaissance so oft ein Kunstwerk hohen Ranges, verarmt hauptsächlich in Rom durch den Gebrauch äußerst kostbarer Steinarten zu einem kolossalen, formlosen Rahmen mit Säulenstellungen. (Cap. Pauls V. in S. M. maggiore; linkes Quer- [b] schiff des Laterans usw.) Gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts nimmt er dann die borrominesken Schwingungen des Grundplans, die Brechungen und Schneckenlinien des Giebels an, welche schon an den Fassaden, nur gemäßigter, vorkommen. — Noch schlimmer gebärdet sich der isolierte Altar, welcher, von der Rücksicht auf die Wand entbunden, eine wahre Quintessenz aller übelverstandenen Freiheit enthält. Ohne Oberbau wird er ein ganz formloses Gerüst in Gestalt eines großen Kreissegmentes (Hochaltar von [c] S. Chiara in Neapel); mit einem Oberbau oder Tabernakel, als sog. Altare alla romana, bietet er vollends die abschreckendsten Formen dar. *Berninis* Frechheit stellte mit dem ehernen Tabernakel von S. Peter die Theorie auf: der Altar sei eine Architektur, deren sämtliche Einzelformen in

Bewegung geraten. Seine gewundenen und geblümten Säulen[1], sein geschwungener Baldachin mit den vier Giebelschnecken haben größeres Unheil gestiftet als die Fassaden Borrominis, welche um Jahrzehnte später, ja vielleicht nur Weiterbildungen des hier zuerst ausgesprochenen Prinzips sind. — Außerhalb Roms wird der Altare alla romana meist als Prachtgehäuse für eine Statue oder Gruppe behandelt. Und hier begegnen wir noch einmal dem *Pozzo*, welcher in der ganzen Altarbaukunst sein Äußerstes geleistet hat. Vier Säulen erschienen ihm viel zu mager; man
a muß in der Jesuitenkirche zu Venedig sehen, wie er zehn Säulen mit geschwungenen Gebälkstücken zu einer Art von Tempel verband; noch schrecklicher aber ist sein Hoch-
b altar a' Scalzi ebenda. Unter seinen Wandaltären ist der
c des heil. Ignatius im linken Querschiff des Gesu in Rom berühmt durch ungemeine Pracht des Stoffes und Vollständigkeit des Schmuckes (Nebengruppen, eherne Kommunionbank usw.). Andere in S. Ignazio usw.

Die *Klöster* der mächtigern Orden nehmen in dieser Zeit den Charakter einfacher Pracht, vor allem der Großräumigkeit an. Außer den Jesuiten verstanden sich hierauf besonders die Philippiner (Padri dell' oratorio); an großartigen Benediktinerabteien dieser Zeit möchte dagegen Deutschland beträchtlich reicher sein als Italien.

Wer würdige, bequem geordnete Räume gerne besucht, wird in den Kapitelsälen, Refektorien und Sakristeien dieser Klöster sein Genüge finden; das eichene, oft geschnitzte Getäfel der untern Teile der Wand, die hoch angebrachten Fenster, die Stukkaturen und die bisweilen wertvollen, oft brillanten Fresken der gewölbten Decke und des obern Teiles der Mauern geben den Eindruck eines Ganzen, welches in dieser Einfachheit, Fülle und Gleichartigkeit nur einer wohlgesicherten Korporation, und zwar nur einer geistlichen angehören kann. Die Korridore sind gewaltig hoch und breit, die Treppen geben oft denjenigen der größten Paläste nichts nach. Die *Hallen* der Höfe unterliegen, wie der meiste Hallenbau dieser Zeit, einer öden, interesselosen Pfeilerbildung; auch zeigt ihre übergroße Einfachheit, daß ihnen lange nicht mehr derjenige Wert beigelegt wird, wie zur Zeit der Renaissance. Indes

[1] Die gewundenen Säulen des frühmittelalterlichen Altarraumes,
* wovon einige jetzt in der Capella del Sagramento, entschuldigen ihn nicht. Siehe Raffaels Fresko: die Schenkung Konstantins.

gibt es einzelne höchst glänzende Ausnahmen; und zwar sind es die wenigen Fälle, da der Barockstil sich entschloß, Bogen und Säulen zu setzen. Im Einklang mit den übrigen Dimensionen wurden die Bogen groß und weit, mußten daher auf je zwei mit einem Gebälkstücke verbundenen Säulen zu ruhen kommen (S. 356, c). Wir fanden diese Hallenform bereits in dem herrlichen Universitätsgebäude zu Genua (S. 334, a); ein anderes Beispiel, ebenfalls ein früheres Jesuitenkollegium, ist der Hof der Brera in Mai- a
land, einer der mächtigsten des ganzen Stiles, von *Richini;* mit der Doppeltreppe und den zahlreichen Denkmälern des untern und des obern Portikus einer der ersten großartig südlichen Baueindrücke, welche den vom Norden Kommenden erwarten.

An den *Palästen* dieser Zeit ist, was zunächst die *Fassaden* anbelangt, das Gute nicht neu und das Neue nicht gut. Die bessern von denjenigen, welche nur die Traditionen aus der Zeit des Sansovino, Vignola, Alessi und Palladio wiederholen, sind zum Teil schon bei Anlaß dieser ihrer Vorbilder genannt worden.

Im allgemeinen haben diejenigen ohne Pilasterbekleidung das Übergewicht; bei der bedeutenden Größe und Höhe der Gebäude war es aus ökonomischen und baulichen Gründen geraten, darauf zu verzichten; auch waren die Pilasterordnungen nicht leicht in Einklang zu bringen mit den Fenstern der kleinen Zwischenstockwerke (Mezzaninen), welche zur Zeit der Renaissance entweder halb verhehlt, d. h. in die Friese verwiesen, oder doch ganz anspruchslos angebracht wurden, jetzt dagegen sich einer gewissen Größe und Ausschmückung erfreuen sollten, so daß das Mezzanin ein eigenes Stockwerk wird. Paläste mit einer Ordnung, wie die Nachfolger Palladios sie entwarfen, paßten z. B. für die pompliebenden römischen Fürstenfamilien nicht mehr. Die unschöne und leblose Einrahmung der Mauerteile in Felder, welche seit dem 17. Jahrhundert häufig vorkommt, soll eine Art von Ersatz bieten, da einmal das Auge die vertikale Gliederung nicht gerne völlig entbehrt. Das Detail unterliegt teils einer reich barocken, teils einer wüsten und rohen, mißverständlich von der Rustika abstrahierten Bildung; auch wo es verhältnismäßig rein bleibt, sieht man ihm die Teilnahmlosigkeit an, womit es, bloß um seine Stelle zu markieren, gebildet wurde. An den *Kranzgesimsen* tritt, während man

vor demjenigen des Pal. Farnese in Rom (S. 313, a) noch immer die größte Verehrung zu empfinden vorgab, eine erstaunliche Willkür zutage, indem jeder neu sein wollte. — Eine wirkliche Neuerung waren, beiläufig gesagt, die großen *Portale;* die Zeit des Reitens begann der Zeit des Fahrens Platz zu machen. — Der einzige mögliche Wert der Gebäude liegt natürlich nur in den Proportionen.

a Die beste römische Fassade dieser Zeit ist die des Pal. Sciarra, von *Flaminio Ponzio,* vermöge der einfachen aber nachdrücklichen Detailbildung und der reinen Verhältnisse der Fenster zur Mauermasse, sowie der Stockwerke unter sich. Durch großartige Behandlung des Mittelbaues in drei Ordnungen mit offenen Bogenhallen zeichnet sich Pal.
b Barberini aus (von *Maderna* und *Bernini*). Die Fassade
c des Quirinals gegen den Platz (von *Ponzio*) zeigt wenigstens eine großartige, noble Verteilung der Fenster.

Der berühmte *Domenico Fontana* ist gerade in dieser Beziehung niemals recht glücklich; seine Fenster stehen entweder zu eng oder sie haben einen kleinlichen Schmuck, der zu den ungeheuren Fassaden in keiner Beziehung steht.
d (Pal. des Laterans in Rom; Museum — einst Universität — und Palazzo reale in Neapel.) Sein Wert liegt in den Dispositionen.

Die meisten übrigen römischen Paläste dieser Zeit sind als große Herbergen des hohen Adels und seiner obern und niedern Dienerschaft erbaut; Zahl und Ausdehnung der Stockwerke sind Sache der Konvenienz, und damit auch die Komposition im großen. Die eine Fassade ist besser als die andere, allein keine mehr eine freie künstlerische Schöpfung, obwohl die Größe des Maßstabes und die Solidität des Baues immer einen gewissen Phantasieeindruck hervorbringen. — Die Fassaden Neapels stehen in jeder Beziehung um ein bedeutendes tiefer; in Florenz, Venedig und Genua herrschen die aus der vorhergehenden Periode ererbten Typen weiter. (S. 309, 326, 334.)

Die *Höfe* der Paläste werden jetzt häufiger geschlossen als mit Hallen versehen und haben dann eine ähnliche Architektur wie die der Fassade, oder ihre Hallen zeigen einen nicht bloß schlichten, sondern gleichgültigen Pfeilerbau. Wo aber *Säulenhöfe* verlangt werden, kommt es gerade wie in jenen Jesuitenkollegien zu einzelnen, leichten, prächtigen Bogenhallen auf gedoppelten Säulen. So im Pal.
e Borghese zu Rom (von *Mart. Lunghi* d. Ä.); oft erhält

wenigstens die eine Seite eine hohe, gewaltige Loggia; so a
im Pal. Mattei (von *Maderna*). Der große Hof des Quiri- b
nals (von *Mascherino*) wirkt ganz imposant durch die einfache durchgehende Pfeilerhalle, welche an der Seite der päpstlichen Wohnung sich zu einer offenen Loggia steigert. Wo der Zweck des Gebäudes einfache Säulen und Bogen rechtfertigte, entstand auch wohl noch eine Halle im Sinne c
der frühern Renaissance, wie z. B. der große Hof im Ospedale maggiore zu Mailand (von *Richini*); ein trotz manchem barocken Detail schönes und majestätisches Bauwerk.

Bei dem so großen perspektivischen Raffinement des Barockstiles konnten auch die Höfe nicht leer ausgehen. Der *Durchblick* vom Portal her sollte jenseits des Hofes womöglich nicht nur auf einen bedeutenden Gegenstand, etwa Brunnen mit Statuen, sondern auf eine Architektur auslaufen, welche wenigstens scheinbar in weite Tiefe hineinführte. Auch wo die Hinterwand des Hofes nur eine schlichte Mauer ist, wird irgendwie für ein solches Schaustück gesorgt, und wenn man es auch nur hinmalen müßte. Wo ein hinterer Durchgang ist, wird er mit großartigen Formen umgeben und auf diese Weise irgendeine bedeutende Erwartung geweckt. Der Hof der Consulta beim Quirinal (von *Fuga*) gibt, vom vordern Portal aus gesehen, d
ein solches Scheinbild, dem das Ganze des Hofes gar nicht entspricht. In Pal. Spada zu Rom hat *Borromini* von der e
linken Seite des Hofes aus nach einem Nebenhof einen Säulengang angelegt, dessen wahre Länge das Auge nicht gleich errät. — Wie schon in der vorigen Periode, z. B. in den Palästen von Genua, auf solche Durchblicke hingearbeitet wurde, ist oben (S. 331) nachzulesen. — Am Palast von Monte Citorio in Rom (von *Bernini* und *Carlo* f
Fontana) ist der ganze halbrunde Hof mit der Brunnenschale in der Mitte nur auf den Durchblick aus dem Vestibül berechnet.

Der Stolz der damaligen Paläste sind aber vorzugsweise die *Treppen*. Wer irgend die Mittel aufwenden kann, verlangt breite, niedrige Stufen, bequeme Absätze, steinerne (selten eiserne) Balustraden und eine reiche gewölbte Decke. Als das Ideal der Treppenbaukunst galt *Berninis* Scala regia g
im Vatikan mit ihren ionischen Säulenreihen und ihrer kunstreich versteckten Verengerung. Man wird in der Tat zugeben müssen, daß auf einem so geringen Raum nichts Imposanteres denkbar ist. In den Palästen der neuen

a Nepotenfamilie Corsini zu Rom (von Fuga) und zu Florenz sind dagegen den Doppeltreppen eigene große Gebäude gewidmet; es war das einzige, wodurch man die Paläste vor denjenigen des ältern Adels ganz entschieden auszeichnen b konnte. Die Treppe des Pal. Lancellotti in Velletri (von *Mart. Lunghi* d. Ä.) ist schon um der Aussicht willen, die c von ihren Bogenhallen eingefaßt wird, einzig auf Erden. — In einigen Palästen von Bologna (z. B. Pal. Fioresi) erblickt man durch eine Öffnung des Plafonds die hellbeleuchtete, mit einem Freskobilde versehene Decke eines obern Raumes. Wiederum eines jener Mittel, durch welche der Barockstil die Voraussetzung einer viel größern Ausdehnung und Pracht zu erwecken weiß, als wirklich vorhanden ist. (Vgl. S. 359, u. m. a. Stellen.)

Was an obern *Vestibülen, Vorsälen* usw. Gutes ist, beruht meist auf der Wiederholung früherer Motive.

Die *Gemächer* und *Säle* des Innern zeigen zweierlei Gestalt. Die *frühere* (etwa 1580—1650 herrschende) hat folgende Elemente: eine flache, geschnitzte oder mit Ornamenten (zweifarbig, mit etwas Gold) bemalte Sparrendecke: unterhalb derselben ein breiter Fries mit Historien oder Landschaften in Fresko; über dem Kamin ein größeres Freskobild; der Rest der Wand entweder vertäfelt oder (ehemals) mit Tapeten, etwa gemodelten Ledertapeten, bezogen. Die *spätere* Gestalt zeigt Säle mit verschalten Gewölben, an welche die Fresken verlegt werden; die Wand entweder ganz mit Tapeten bedeckt oder auch mit großen Perspektiven bemalt. — In den Palästen von Bologna herrscht der erstere Typus vor; in denjenigen von Genua mischen sich d beide Gattungen; in Rom enthält z. B. Pal. Costaguti aus- e gezeichnete Beispiele beider, Pal. Farnese aber außer dem großen Saal (s. oben) die berühmte Galeria des Annibale Caracci, welche eines der wenigen ganz architektonisch und malerisch durchgeführten Prachtinterieurs dieser Zeit ist. Phantasiereiche Prachtsäle wird man durchschnittlich eher in den Villen zu suchen haben, wo das doppelte Licht, von vorn und von der Rückseite, benutzt wurde und wo das Erdgeschoß nicht durch die Einfahrten in Anspruch ge- f nommen war. In dem Kasino der Villa Borghese (von *Vasanzio*) kommt noch ein Luxus der Inkrustation hinzu, welcher dem hintern Saal einen wahrhaft einzigen Stoffwert gibt. (Die Verwendung der Steine besonnener und geschmackvoller als in irgendeiner Kirche.)

Das Prachtstück der Paläste war jetzt nicht der große, mittlere, quadratische, sondern ein schmaler, länglicher Saal, etwa mit Säulenstellungen und bemaltem Gewölbe, *la galeria* genannt. Sehr stattlich im Palazzo reale zu Genua, im Pal. Doria zu Rom und im Pal. Colonna ebenda a (von *Antonio del Grande*). — Von eigentlichem *Rokoko* findet man in Italien nicht eben viele Proben, da die plastische Durchführung der Wanddekoration, wo sie versucht wurde, zu viele inländische Vorbilder fand; doch ist der berühmte Saal des Pal. Serra in Genua (Str. nuova), von dem Franzosen *de Wailly*, auch nach Versailles noch b sehr sehenswert als eine der schönsten und ernsthaftesten Schöpfungen dieses Stiles, schon mit einem Anflug des wiedererwachenden Klassizismus.

Die *Gesimse* machen nicht selten einen phantastischen Übergang zu den gemalten Gewölben, durch barocke Steigerung, Schwingung und Unterbrechung; die Stukkofiguren, welche aus ihrem Laubwerk hervorkommen, werden schon in die am Gewölbe gemalte Handlung gleichsam mit hineingezogen. Weit das Bedeutendste dieser Art sind die von *Pietro da Cortona* angegebenen Gesimse in c den von ihm gemalten Sälen des Pal. Pitti zu Florenz. Wenn diese ganze Dekorationsweise ein Irrtum ist, so wird wohl nie ein Künstler mit größerer Sicherheit geirrt haben. Andere Rahmen als diese Gesimse darbieten, lassen sich zu diesen Malereien gar nicht ersinnen.

Wie die damalige Baugesinnung im großen zu rechnen gewohnt war, zeigt sich besonders an einigen Bauten in Rom, welche außerhalb Italiens und vollends in unserm Jahrhundert kaum denkbar wären. Die Architekten mögen sich z. B. fragen, in welcher Form gegenwärtig eine große Treppe von Trinità de' Monti nach dem spanischen Platz d hinab angelegt werden würde? Und ob man es wohl wagen würde, Rampen und Absätze anders als in rechten Winkeln aneinanderzusetzen? *Specchi* und *De Santis*, welche (1721—1725) die jetzt vorhandene Treppe bauten, wechselten beneidenswert leichtsinnig mit Rampen und Absätzen der verschiedensten Grade und Formen und sparten die interessantern Partien, nämlich die Terrassen, für die obern Stockwerke[1]. Sie fanden eine Vorarbeit in der 1707 e erbauten Ripetta, welche vielleicht praktischer, aber nicht

1 Auf diese Weise ließ sich auch am ehesten die bedeutend schiefe Richtung der Treppe (aufwärts nach links) verdecken.

leicht malerischer hätte angelegt werden können. — Wie-
a derum eine ganz einzige Aufgabe gewährte *Fontani di Trevi.* Einst hatten Domenico Fontana die Acqua Felice bei den Diokletianisthermen, Giovanni Fontana die Acqua Paolina aus geistlos dekorierten kolossalen Wänden mit Nischen hervorströmen lassen und dem Wasser erhöhte Becken gegeben. *Niccolò Salvi* dagegen ersetzte das Architektonische durch das Malerische; um das Wasser in allen möglichen Funktionen und Strömungsarten und doch überall mächtig (nicht in kleinlichen Künsten) zu zeigen, ließ er es aus einer Gruppe von Felsen entspringen und legte das Becken in die Tiefe, als einen See. Die Skulpturen und die das Ganze abschließende Palastfassade sind wohl bloße Dekorationen, letztere aber mit dem triumphbogenartigen Vortreten ihres Mittelbaues, wodurch Neptun als Sieger verherrlicht wird, gibt doch dem Ganzen eine Haltung und Bedeutung, welche jenen beiden andern Brunnen fehlt.

Die *Brunnen* auf öffentlichen Plätzen und in Gärten (s.
b unten) haben meist sehr barocke und schwere Schalen (*Berninis* Barcaccia, auf dem spanischen Platz usw.). Doch gibt es einige, in welchen die einfache Architektur mit dem springenden und ablaufenden Wasser ein vortreffliches Ganzes ausmacht; so die beiden unvergleichlichen Fon-
c tänen von S. Peter (von *Maderna*), diejenigen im vordern großen Hof des Vatikans, im Hof des Palastes von Monte Giordano usw. Von solchen, deren Hauptwert auf plastischen Zutaten beruht, wird bei Anlaß der Skulptur die Rede sein.

Endlich ein Vorzug, wonach die bessern Baumeister aller Zeiten gestrebt haben, der aber damals besonders häufig erreicht wurde.

Schon abgesehen von den perspektivischen Reizmitteln am Gebäude selbst ist nämlich anzuerkennen, daß der Barockstil sehr auf eine *gute Wahl des Bauplatzes* achtete. In tausend Fällen mußte man natürlich vorliebnehmen mit dem Raum, auf welchem eine frühere Kirche, ein früherer Palast wohl oder übel gestanden hatte. Wo aber die Möglichkeit gegeben war, da wurden auch bedeutende Opfer nicht gescheut, um ein Gebäude so zu stellen, daß es sich gut ausnahm. Man wird z. B. in Rom bemerken, wie oft die Kirchen den Schluß und Prospekt einer Straße bilden;
d wie vorsichtig die Jesuiten den Platz von S. Ignazio so arrangiert haben, daß er ihrer Fassade zuträglich war; wie

vieles geschehen mußte, um der Chorseite von S. Maria a
maggiore die Wirkung zu sichern, die sie jetzt (wahrlich
nicht stileshalber) ausübt; wie geschickt die Ripetta (1707) b
zu der schon früher vorhandenen Fronte von S. Girolamo
hinzugeordnet ist u. dgl. mehr. Auch in dem engen Neapel
hat man um jeden Preis den wichtigern Kirchen freie Vor-
plätze geschaffen, ja selbst in Genua. Der Hochbau wird
selbst bei geringen Kirchen da angewendet, wo man damit
einen bedeutenden Anblick hervorbringen, einen Stadtteil
beherrschen konnte. Wie schmerzlich würde das Auge
z. B. in Florenz S. Frediano, in Siena Madonna di Proven- c
zano vermissen, die doch vermöge ihres Stiles keinerlei
Teilnahme erwecken. In Venedig hat schon *Palladio* sein d
schönes Inselkloster S. Giorgio maggiore so gewendet, wie
es der Piazetta am besten als Schlußdekoration dienen
mußte. Vollends sind die Dogana di mare (1682) und die
Kirche della Salute (1631) mit aller möglichen perspek- e
tivischen Absicht gerade so und nicht anders gestaltet und
gestellt worden. *Longhena,* der die Salute baute, wußte
ohne Zweifel, wie sinnwidrig die kleinere Kuppel hinter
der größern sei, aber er schuf mit Willen die prächtigste
Dekoration; außer den beiden Kuppeln noch zwei Türme;
unten ringsum Fronten, die teils von S. Giorgio, teils von
den Zitelle (S. 343, b) geborgt sind; überragt von unge-
heuern Voluten und bevölkert von mehr als 100 Statuen.
Wie sich der so vielgebrochene Umgang des Achtecks im
Innern ausnehmen würde, kümmerte den Erbauer offenbar
wenig. (Das Achteck selbst ist innen ganz nach S. Giorgio
stilisiert; dahinter folgt außer dem zweiten Kuppelraum
noch ein Chor.) Und wie grundschlecht die ganze Deko-
ration von hinten, von der Giudecca aus sich präsentieren
müsse, war ihm vollends gleichgültig.

Seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts werden zuerst An-
läufe, dann ernstliche Versuche zur Erneuerung des echten
Klassizismus gemacht. Es sind für Italien weniger die
Stuartschen Abbildungen der Altertümer von Athen, als
vielmehr neue ernstliche Studien der römischen Ruinen,
welche im Zusammenhang mit andern Bewegungen des
italienischen Geistes den Ausschlag geben. Ganz speziell
war das Detail des Barockstils dermaßen ausgelebt, daß
der erste Anstoß ihm ein Ende machen mußte; schon etwa
seit 1730 hatte man lieber ganz matte, leere Formen ge-
bildet, als jenen kolossalen Schwulst wiederholt, zu wel-

chem seit Pozzo und den Bibiena niemand mehr die erforderliche Leidenschaft und Phantasterei besaß. Der Kultus Palladios in Oberitalien (S. 344) kam der neuen Regung nicht wenig zu Hilfe.

Bisweilen zeigt sich dieses Neue in wunderlicher Zwittergestalt. Die Kirche und der Vorplatz des Priorato di Malta
a in Rom geben vollständig denjenigen Haarbeutelstil wieder, welchen man um 1770 in Frankreich „à la grecque" nannte; ein Werk desselben *Piranesi*, der um die genaue Kenntnis des echten römischen Details sich so große Verdienste erwarb. — Der größte italienische Baumeister dieser Zeit ist wohl Michelangelo Simonetti, welcher unter
b Pius VI. im Vatikan unter anderm die Sala delle muse, Sala rotonda und Sala a croce greca nebst der herrlichen Doppeltreppe errichtete; edle und für Aufstellung von Antiken auf immer klassische Räume, welche die Stimmung des Beschauers leise und doch mächtig steigern. (Eine nicht unwürdige Nachfolge aus unserm Jahrhundert: der Braccio nuovo, von *Raffaelle Sterni*.) — Die Familie
c Pius' VI. baute durch *Morelli* den Pal. Braschi, welcher die Kompositionsweise der vorigen Periode merkwürdig in klassisches Detail übersetzt zeigt, vorzüglich aber durch seine prächtige Treppe berühmt ist.

Außerhalb Rom ist nicht eben vieles von diesem Stil vorhanden, oder das Bessere ist dem Verfasser entgangen. In Bologna wird man mit Vergnügen den Pal. Ercolani be-
d suchen, welcher zwar seine Galerie eingebüßt, aber *Venturollis* herrliches großes Treppenhaus mit Pfeilerhallen oben ringsum beibehalten hat. In Genua ist außer dem
e schon genannten Treppenhaus *Tagliaficos* im Pal. Filippo
f Durazzo (S. 326, f) die jetzige Fronte des Dogenpalastes, ein schönes Werk des Tessiners *Simone Cantoni*, zu erwähnen; der Saal des ersten Stockwerkes entspricht freilich seinem Ruhm nicht ganz.

Seit 1796 wurde Italien in Weltschicksale hineingezogen, welche seinen Wohlstand vorläufig vernichteten und einen starken Riß in seine Geschichte machten. Wir versagen uns die Schilderung seiner Kunst im laufenden Jahrhundert.

Im 17. Jahrhundert bildete sich der italienische *Gartenstil* zu seiner höchsten Blüte aus, dem wir hier als wesentlicher Ergänzung zur modernen Architektur eine besondere Betrachtung schuldig sind. (Der Verfasser ersucht um Nachsicht wegen seiner mangelhaften Kenntnis des Gegenstandes.)

Die Anfänge dieses Stiles sind unbekannt. Man liest wohl von einzelnen prächtigen Anlagen aus dem 15. Jahrhundert und die Hintergründe damaliger Malereien (Benozzo a Gozzoli im Campo santo zu Pisa usw.) geben auch eine Art von Phantasiebild, allein keine dieser Anlagen ist irgend kenntlich erhalten.

Im 16. Jahrhundert möchte *Bramantes* ursprünglicher Entwurf zu dem großen vatikanischen Hof (S. 389) eine be- b deutende Anregung zu grandioser künstlerischer Behandlung der Gärten gegeben haben, besonders durch die Doppeltreppe mit Grotten, deren Stelle jetzt die Bibliothek und der Braccio nuovo einnehmen. Der jetzige große Garten hinter dem Vatikan rührt auch noch aus dem c 16. Jahrhundert her und gibt wenigstens einen Begriff von den Hauptprinzipien der spätern Gartenkunst: Anlage in architektonischen Linien, welche mit den Gebäuden in Harmonie stehen; ein tiefliegender windgeschützter Prunkgarten mit figurierten Blumenbeeten und Fontänen; umgeben durch hochliegende Terrassen (als stilisierten Ausdruck des Abhanges) mit bedeutender immergrüner Vegetation, besonders Eichen. Vielleicht hat gerade die *Villa Pia* ihre echte alte Umgebung nicht mehr (S. 298, g).

Das reichste, durch Naturvorzüge ewig unerreichbare Beispiel eines Prachtgartens bietet dann die schon 1549 an- d gelegte *Villa d'Este* in Tivoli. Der steile Abhang und die vom Gewaltigen bis ins Niedliche unter allen Formen benutzte Wassermasse des Teverone waren Elemente, die anderswo sich nicht wieder so zusammenfanden. Das zugrunde liegende Gefühl ist übrigens noch ganz das phantastische des 16. Jahrhunderts, welches steile Absätze und den Abschluß der Perspektive durch wunderliche Gebäude und Skulpturen liebte. Als kleinere Anlage aus nicht viel e späterer Zeit ist der schöne Garten des *Pal. Colonna* in Rom zu nennen. Die drei bedeutendsten römischen Gartenanlagen des 16. Jahrhunderts sind freilich untergegangen (bei Villa Madama, bei Vigna di Papa Giulio und die Orti Farnesiani auf dem Palatin, eine Schöpfung Vignolas), so daß ein Durchschnittsurteil kaum zu geben ist. Der Garten an der Farnesina im Trastevere hat keinen höhern Zusammenhang mit dem Gebäude.

In *Genua* ist der Garten des *Pal. Doria* eine ziemlich alte f Anlage (seit 1529); die Treppen zum Teil mit Bogenhallen bedeckt; die Gestalt der Hauptfontäne (mit der Statue des

Andrea Doria als Neptun), vielleicht der älteste erhaltene Typus dieser Art.

a In Florenz entstand der *Garten Boboli* unter der Leitung des Bildhauers *Tribolo* und später des Architekten *Buontalenti,* schon zur Zeit Cosimos I. Die Wasserarmut des Hügels, welche nur wenige Fontänen und ein Becken in der Tiefe gestattete, wird vergütet durch die Schönheit der Aussicht; das Motiv des Zirkus an der Stelle des Prunkgartens, mit der Umgebung von Eichenterrassen, ist großartig und glücklich als Fortsetzung der Seitenflügel des Hofes ins Freie gedacht; zu den hintern, tiefliegenden Teilen mit Gian Bolognas Insel führt jene steile Zypressenallee, die als solche kaum mehr ihresgleichen hat, während es anderwärts viel schönere einzelne Zypressen gibt. Sie ist ein wahrhaft architektonischer Gedanke.

Prachtgärten wurden eine mediceische Leidenschaft, und der schon genannte Buontalenti legte für Cosimo und Fran-

b cesco deren mehrere an, worunter der berühmte von Pratolino. Die ganze Gattung blieb, beiläufig gesagt, fortwährend ein Zweig der Baukunst und eine Sache der Architekten, welchen sie auch von Rechts wegen gehörte. (Wenn auch Ludwig XIV. seinen besondern Gartenmeister Le Nôtre hatte, so sind doch dessen Anlagen so architektonisch als irgendwelche jener Zeit; in Rom gehört ihm Villa Ludovisi, s. unten.)

Die berühmten Anlagen der letzten Herzoge von *Ferrara* sollen sämtlich untergegangen oder unkenntlich geworden sein.

Vom Ende des 16. Jahrhunderts an bildet sich das System der italienischen Gartenkunst vollständig aus. Das Bunte und Kleinliche verschwindet oder wird versteckt und dann oft in großer Masse angewendet; die Wasserorgeln, Windstöße, Vexierstrahlen und was sonst von dieser Art die Besitzer glücklich machte, bekommen ihre besondern Grotten, der Garten aber wird harmonischer als früher den großen Linien und Perspektiven, den möglichst einfachen Kontrasten gewidmet. Auch in den Wasserwerken herrscht das Barocke nicht so vor, wie man wohl annimmt, und einzelne davon sind so schön und ruhig komponiert, so zur Umgebung gedacht, daß sich nichts Vollkommneres in dieser Art ersinnen läßt. Das Ganze hat nun einen Zweck, welcher demjenigen des sog. englischen Gartens geradezu entgegengesetzt ist. Es will nicht die freie Natur

mit ihren Zufälligkeiten künstlich nachahmen, sondern die Natur den Gesetzen der Kunst dienstbar machen. Wo man krumme Wege, Einsiedeleien, Chinoiserien, Strohhütten, Schloßruinen, gotische Kapellen u. dgl. antrifft, da hat modernste Nachahmung des Auslandes die Hände im Spiel gehabt[1]. Der Italiener teilt und versteht die elegische Natursentimentalität gar nicht, wovon dies die Äußerungen sind oder sein sollen. Das wesentliche des italienischen Gartens ist vor allem die große, übersichtliche, symmetrische Abteilung in Räume mit bestimmtem Charakter. Zunächst ist der genannte Prunkgarten und seine Umgebung von Terrassen mit Balustraden und Rampentreppen der reichsten architektonischen Ausbildung fähig, durch halbrunden Abschluß (als sog. Teatro), durch Abstufung, durch Grotten und Fontänen; insgemein steht er im nächsten Zusammenhang mit dem Gebäude der Villa. Dann werden Täler und Niederungen stilisiert durch Absätze und das in stets gerader Linie durchfließende Wasser zu Bassins erweitert und womöglich zu Kaskaden aufgesammelt, deren mäßiges Träufeln durch architektonischen und mythologischen Schmuck motiviert wird und daher nicht lächerlich erscheint, wie der künstliche Naturwasserfall des englischen Gartens bei ähnlicher Armut. Oder es wird eine Niederung als Zirkus gestaltet (und sogar als solcher gebraucht). Oder ein ganzes Tal, eine ganze Gegend wird auch einer bestimmten Vegetation überlassen, doch nicht bis zum vollen Eindruck des Ländlichen; den Pinienhain der Villa Pamfili z. B. wird niemand für einen wild ge- a
wachsenen Pinienwald halten. Sodann erhalten die (sämtlich geradlinigen) Gänge, die womöglich auf bedeutende Ausblicke, auch auf Brunnen und Skulpturen gerichtet sind, entweder eine bloße Einfassung oder eine Überwölbung von immergrünen Bäumen; im erstern Fall dichte Zypressenhecken und Lorbeern, im letztern vorzugsweise Eichen. Diese Einfassung macht zugleich die der Ökonomie überlassenen Stücke des Gartens unsichtbar.

Es wird hier durchaus im großen gerechnet; indes ist nicht zu leugnen, daß ohne die Mitwirkung des Irrationellen, der Bergfernen, der ländlichen oder städtischen Ansichten, auch wohl des Meeres und seiner Küsten der Eindruck

1 Man versäume nicht, sich zur *Villa Torlonia* vor Porta Pia Ein- *
laß zu verschaffen. Sie enthält den ganzen Kursus der romantischen Gartenkunst gegenüber der klassischen in den ältern Villen.

vielleicht ein schwerer und drückender sein würde. Ein solcher ist (mindestens für mein Gefühl) der des Gartens von Versailles, dessen letzte Perspektiven sich in die unbedeutendste aller Gegenden verlaufen. Auch die vollkommenste Ebene, wenn sie nur durch Berglinien beherrscht wird, kann sich zum italienischen Garten eignen, während hier das so bedeutend behandelte Terrassenwerk die mangelnde Aussicht nicht ersetzt. Der Kontrast der freien Natur oder Architektur, welche von außen in den italienischen Garten hereinschaut, möchte geradezu eine Grundbedingung des Eindruckes sein.

a Wir beginnen diese zweite Reihe mit der einst herrlichen *Villa Montalto-Negroni* auf dem Viminal und Esquilin, angelegt seit etwa 1580, noch in ihrem verwilderten und zum Teil ausgeholzten Zustande schön und ehrwürdig. Das untere Kasino ein Bau Domenichinos; sonst im ganzen mehr das Ländliche als das Bauliche vorherrschend; bedeutende Mitwirkung der Kirche S. Maria maggiore; vom Zypressenhügel aus eine grandiose Aussicht auf die Campagna.

b *Villa Aldobrandini* bei Frascati (der Garten wahrscheinlich mit dem Palast von *Giacomo della Porta* angelegt) ist dagegen ein prächtiges, durch hohe natürliche Vorteile begünstigtes Hauptbeispiel des strengen Stiles. Der Prunkgarten auf hoher Terrasse, zu welcher Rampen emporführen; an dessen Rückseite der Palast, an Masse und Stil sehr verschieden von den Casini römischer Stadtvillen, welche bloße Absteige- und Festhallen sein wollen. Dahinter das mächtige Teatro mit Grotten und Fontänen, und über demselben die Eichen, durch deren Mitte die von einer obern Fontäne herunterkommende Kaskade fließt; einer Menge Nebenmotive nicht zu gedenken.

c (*Villa Mattei* auf dem Cölius, 1582, ist gegenwärtig und auf längere Zeit unzugänglich.)

d *Villa Medici* auf Monte Pincio, jetzige Académie de France, ebenfalls vom Ende des 16. Jahrhunderts; das Gebäude, von *Annibale Lippi*, zeigt wenigstens auf der Rückseite den Charakter der römischen Casini schon ziemlich vollendet: luftige Hallen und Bekleidung der Wandflächen mit antiken Reliefs. Der Prunkgarten (und seine Fortsetzung in großen einfachen Laubgängen) ist überragt von einer hohen Eichenterrasse, aus welcher eine Stufenpyramide (nicht etwa ein Hügel mit Spiralgängen nach Art englischer Gärten) als Belvedere emporsteigt.

Der *Garten* des *Quirinalischen Palastes*, einfach und groß- a
artig, wahrscheinlich von *Carlo Maderna* (nach 1600), welcher wenigstens die Grottenpartie mit den Spielwassern usw. entwarf und sie in eine Ecke links unter der Terrasse des Prunkgartens verwies. Das Casino (von Fuga) ist spät und für seine Bestimmung schwer und meschin.

Villa Mondragone bei Frascati, der Riesenbau Pauls V. und b
seiner Familie, einst (wenigstens dem Entwurf nach) eines der vollständigsten Spezimina des strengen Stiles, ist gegenwärtig in traurigem und unschönem Verfall und lohnt den Besuch auch wegen der (von andern Punkten aus reichern) Aussicht kaum.

Villa Borghese vor Porta del Popolo; der ältere Teil mit c
dem Casino des *Vasanzio* (S. 373, f), an welches sich der Prunkgarten seitwärts anschließt, umfaßt außer den mehr ländlichen Teilen und dem (in neuerer Zeit angelegten) Zirkus auch noch einen besondern architektonisch angelegten Eichenhain, dessen Äskulaptempel, inmitten eines kleinen Sees, indes von neuerem Datum ist. Der zwecklose Vandalismus des Jahres 1849 hat die Hälfte des Hains gefällt. — Die neuern Teile der Villa, bei demselben Anlaß verheert, waren in einzelnen Partien mehr mit Absicht auf malerisch landschaftliche Wirkung im Sinn der Schule Poussins angelegt.

Auch *Villa Pamfili* vor Porta S. Pancrazio hat 1849 stark d
gelitten, doch glücklicherweise nicht in den wesentlichen Teilen. Die Anlage von *Algardi* (nach 1650) war durch die großartigsten Vorteile, durch herrliche hohe Lage und den Wasserreichtum der Acqua Paolina unterstützt. Ein System von Eichenhallen rings um eine Wiese, faßt den Blick auf das Kasino ein, welches mit antiken Skulpturen fast bedeckt ist. Hinter demselben, von Eichenterrassen umgeben, folgt der tiefliegende Prunkgarten und dann eine noch tiefere Fläche, welche ehemals in dichter Laubnacht eine wunderbare Fülle von springenden Wassern längs einer Terrasse und eines Teatro enthielt, gegenwärtig aber durch eine höchst unglückliche englische Partie ersetzt wird. Zu beiden Seiten dieser Hauptanlage, namentlich rechts, dehnen sich die mehr ländlichen, aber noch immer in einfachen architektonischen Gesamtlinien gegebenen großen Nebenpartien aus: die Anemonenwiese und das Tal mit dem Laghetto; den Abschluß macht jener berühmte Pinien-

hain, der an gleichartiger Macht der Bäume und Kronen in Italien wohl seinesgleichen sucht.

a *Villa Conti* (jetzt Torlonia) bei Frascati macht vielleicht von allen den reinsten und wohltuendsten Eindruck, während sie an Ausdehnung und Zahl der Motive von vielen andern Gärten übertroffen wird. Nur eine obere (dichte) und eine untere (lichte) Eichenterrasse, aber von den herrlichsten Wasserwerken belebt und mit der schönsten Aussicht.

b *Villa Ludovisi* auf Monte Pincio, von *Le Nôtre* angelegt, mit einzelnen grandiosen Partien (vorn) und angenehmen Schattengängen. Die neuern Teile von buntestem sog. englischem Stil.

c Der *Garten* des Pal. *Barberini* in Rom, ehemals herrlich.

d Aus dem 18. Jahrhundert stammt zunächst der *Garten Corsini* am Abhang des Janikulus; nur ein Motiv ist von strengerm Stil, dieses aber erhaben schön, nämlich die Kaskade mit Fontäne zwischen den Ahornbäumen.

e *Villa Albani* vor Porta Salara, Gebäude und Garten angelegt von *Carlo Marchionne* unter der Leitung des Kardinals Alessandro Albani; direktes Übergewicht der architektonischen Linien und der Architektur selbst, unter bedeutender und hier einzig durchgängiger Mitwirkung antiker Spulturen; die Eichen nur als Abschluß und Hintergrund; einzelnes schon mit rein malerischer Absicht angelegt; der Blick auf das Sabinergebirge sehr mit in Rechnung gebracht, und deshalb die vordern Teile ganz licht mit bloßen Zypressenhecken.

f Der Garten des *Priorato di Malta* auf dem Aventin mit einem einfachen Laubgang, der direkt auf die Kuppel von S. Peter gerichtet ist. Vielleicht von Piranesi, der wenigstens die Gebäulichkeiten angab.

Eine Menge kleinerer Villen verdanken einen bisweilen unbeschreiblichen Reiz wesentlich ihrer Lage und Aussicht.

g (Die ruinierte Vigna Barberini bei S. Spirito; die ebenfalls

h ganz vernachlässigte Villa Spada hinter der Acqua Paolina, nebst den übrigen Villen des Janikulus; Villa Spada oder Mills auf dem Palatin, deren erbärmliches jetziges Kasino diese Stelle nicht ewig verunzieren wird; der Garten der Passionisten auf dem Coelius u. a. m.) Andere, auch in wenig bevorzugter Lage, enthalten doch einzelne Elemente von großem Reiz oder erwecken durch ihren Charakter dieselbe Stimmung, welche jene größern und berühmten Anlagen hervorrufen. (Mehrere ganz anspruchslose an der

Straße von den Diokletiansthermen nach Porta S. Lorenzo, a
andere an der Straße von S. Maria maggiore nach dem
Lateran; in der Nähe des letztern Ville Massimi und Villa b
Altieri, letztere mit schönen Laubgängen und einer großen
Pinie, sowie auch Villa Wolkonski, deren Hauptwirkung
auf den Trümmern des Aquäduktes beruht.)

Nicht eine Anlage, sondern nur ein wonnevoller Ort war
der Zypressenhain der *Villa Poniatowski*, nutzlos dem c
Boden eben gemacht im Jahr 1849. Die Baumfeindschaft
ist im heutigen Italien ein populärer Zug.

Von den *neapolitanischen Villen* reicht keine bedeutende
über das vorige Jahrhundert hinauf. Die zum Teil ältern
Anlagen auf dem Vomero sind im Gartenstil den römischen
auf keine Weise zu vergleichen, auch ganz wasserlos, allein d
so gelegen, daß die Aussicht auch die prächtigste Ein-
rahmung würde vergessen machen. *Floridiana* ist völlig e
modern, *Belvedere* zum Teil; *Villa Patrizi* und *Villa Ricci-
ardi* (diese mit doppeltem Blick, gegen das Meer und gegen
Camaldoli) sind älter; die traumhafte Herrlichkeit der Aus-
sicht haben sie mit dem ganzen Höhenzug gemein. Von
den Bourbonenvillen des vorigen Jahrhunderts nimmt der f
Park von *Caserta* nicht durch Aussicht, allein durch die
Anlage, den ersten Rang ein. Außerdem Capodimonte,
Quisisana bei Castellamare, Portici usw. — Als moderne
Gründung ist der hintere Teil der *Villa reale* in Neapel g
seiner vielartigen tropischen Vegetation gemäß mit Recht
in landschaftlichem, nicht in architektonischem Sinne
angelegt.

In *Genua* hemmen die starken Winde den edlern Baum-
wuchs, und die Wasserarmut der Höhen ringsum fügt eine
weitere Einschränkung hinzu. Der Garten des *Pal. Doria* h
ist, wie bemerkt, eine alte Anlage; wirksames Terrassen-
werk mit Grotten bietet wohl dieses und jenes Landhaus,
doch die Gartenanlagen sind vegetabilisch ganz gering. Die
kleine Villa des Marchese di Negro ist mehr ein entzük-
kender Punkt als ein wichtiger Garten. Das Schönste, was
mir bekannt ist, gewährt der Garten des schon genannten i
Pal. Pallavicini außerhalb Aquasola, welcher eine obere
und eine untere Terrasse mit Grotten usw. bildet. Hinter
dem Palast sind es aber doch eben nur magere Zypressen
statt der römischen Eichen (S. 333, a). Eine sehr ansehn-
liche Terrassenanlage verspricht (wenigstens von außen)
die Villa Durazzo, jetzt Grappallo, al Zerbino. — Die Villen k

der Umgebung, unter welchen sich sehr prachtvolle befinden sollen, sind mir nicht hinlänglich aus eigener Anschauung bekannt; die des Marchese Pallavicini in *Pegli* ist von modernem, englischem Gartenstil.

Auch über die alten venezianischen Villengärten an der Brenta und deren jetzigen Bestand vermag ich keine Auskunft zu geben.

a Auf dem altvenezianischen Festland genießt der Garten *Giusti* in *Verona* wegen seiner Zypressenterrassen einen
b gerechten Ruhm; im alten Herzogtum Mailand der unge-
c heure *Park von Monza* (voriges Jahrhundert) und vor allem die *borromeischen* Inseln. (Die Anlagen seit 1671.) In betreff der Isola bella läßt sich wohl nicht leugnen, daß die Aufgabe, wenn das Bauliche so vorherrschen durfte, sich phantasiereicher hätte lösen lassen als durch zehnfache, immer kleiner werdende Wiederholung eines und desselben Motives, allein wer mag hier unter dem noch immer unwiderstehlichen Phantasieeindruck mit dem Erfinder rechten? — Isola madre mit ihrer mehr ländlich verteilten, mit Durchblicken auf die Dörfer am See abwechselnden und dabei hochsüdlichen Vegetation wird je nach Stimmung und Geschmack mehr Gefallen erregen.

l In den Villen am *Comersee*, welche fast sämtlich durch steile Ufer bedingt sind, ruht das Hauptgewicht bei weitem mehr auf Architektur und Aussicht, als auf planmäßigen Gärten. Das bedeutendste Terrassenwerk hat wohl Villa Sommariva, den schönsten Garten Villa Melzi.

ZWEITER TEIL

SKULPTUR

Nur schwer und allmählich öffnet sich dem Laien das Verständnis für die Skulptur. Die Gesetze und Bedingungen, unter welchen sie das Schöne hervorbringt, sind so vielfältig und liegen zum Teil so versteckt, daß sehr viel Zeit, Übung und Verkehr mit Bildhauern dazu gehört, um sich auch nur in den Vorhallen dieser Kunst zurechtzufinden. Viele unter den antiken Werken sprechen freilich so laut und von selbst, daß auch der gleichgültigste Beschauer auf irgendeine Art davon angeregt wird; daneben bleibt aber vielleicht das Allertrefflichste unbemerkt, wenn Auge und Sinn nicht eine gewisse Vorschule durchgemacht und nach bestimmten Vorsätzen suchen und forschen gelernt haben.

Es gibt einen Weg zum Genuß an der Hand der antiken Kunstgeschichte. Sie lehrt epochenweise, wie das Schöne geworden, welchen Zeiten, Schulen und Künstlern die Schöpfung und Ausbildung der wichtigsten Elemente desselben angehört; sie weist in den wenigen vorhandenen Urbildern und in den zahlreichern Wiederholungen diese ihre Resultate oft mit völliger Sicherheit nach. Allein diese setzt beträchtliche Studien und einen bereits sehr geschärften Blick voraus. Wer unvorbereitet aus dem Norden in die Galerien Italiens tritt, wird sich die Schätze derselben auf eine andere Art aneignen müssen.

Die Griechen verlangten von ihren Künstlern nicht Originalität im heutigen Sinne, d. h. nicht ewig abwechselnde Aufgaben und Darstellungsweisen; wenn für irgendeinen Gegenstand der höchste Ausdruck einmal gefunden war, so genügte es Jahrhunderte hindurch, diesen frei zu reproduzieren oder auch ohne weiteres zu wiederholen. Es bildeten sich stehende *Typen* oder Darstellungsweisen, und (was momentane Stellung oder Bewegung anbetrifft) stehende *Motive*. An diese halte sich der Laie, ihnen suche er zunächst das Mögliche abzugewinnen. Das geschichtliche Interesse wird sich mit der Zeit von selbst hinzufinden, wenn man unter den verschiedenen Exemplaren derselben Darstellung das Bessere und das Geringere, das

Frühere und das Spätere miteinander vergleichen gelernt hat. Eine Anzahl glänzender Ausnahmen abgerechnet, besteht der ungeheure Vorrat der Museen Italiens nicht aus Originalwerken altgriechischer Künstler, sondern aus Werken der römischen Zeit vom letzten Jahrhundert der Republik abwärts. Zum Teil sind es Originalarbeiten der betreffenden Zeit, wie z. B. die Bildnisstatuen und Brustbilder von Römern, die Bildwerke der Triumphbogen und Ehrensäulen usw.; in weit überwiegender Masse aber finden sich die Wiederholungen älterer idealer Typen und Motive, meist von griechischer Erfindung. Die ausführenden Künstler selbst sind fast sämtlich unbekannt, doch gibt man sich gerne der Vermutung hin, daß bis tief in die Kaiserzeit hinein eine treffliche Kolonie griechischer Skulptoren in Rom und Italien geblüht habe. Immerhin müssen wir uns darein fügen, aus der Blütezeit der griechischen Kultur eine Menge bloßer Künstlernamen fast ohne Denkmäler, aus den letzten Zeiten des Altertums dagegen eine gewaltige Menge von Denkmälern fast ohne Künstlernamen zu kennen. — Der Unterschied zwischen griechischer und römischer Kunst wird, wie aus dem Gesagten erhellt, zwar im ganzen sehr bemerklich, an dem einzelnen Denkmal aber nicht immer leicht nachzuweisen sein.

Die ehemalige Bestimmung und Aufstellung dieser Bildwerke war eine sehr verschiedene und entsprach wohl im ganzen ihrem Werte oder ihrer äußern Beschaffenheit. Die Kolossalstatue gehörte ins Freie, wo sie sich herrschend selbst zwischen mächtigen Bauten geltend machen konnte. Selten kommen eigentliche Kultusbilder vor, während der übrige Schmuck der Tempel, die Reliefs ihrer Friese, die Statuen ihrer Giebel und Portiken in Menge übriggeblieben sind. Die Bildnisse stammen wohl aus den Vorhallen der Reichen und Vornehmen, zum Teil auch von öffentlichen Plätzen, während das ganze Privathaus und die Villa des Wohlhabenden noch außerdem reiche Fundorte von Göttern, Heroen, Brunnenfiguren und andern idealen Gestalten geworden sind. Bei Altären und Sarkophagen ergibt sich die Herkunft schon aus der Bestimmung; marmorne Kandelaber und Vasen mochten ebensowohl zu heiligem Gebrauch in Tempeln als zur Zierde in Palästen dienen; Hermen standen wohl meist im Freien, namentlich in Gärten. Endlich lieferten die römischen Thermen das Köstlichste, selbst Prachtarbeiten griechischer Kunst, wie

z. B. den Laokoon; nur mit Mühe kann sich die Phantasie ein Bild entwerfen von der Fülle plastischen Schmuckes, welche diese Stätten des öffentlichen Vergnügens, welche auch Theater, Zirken und öffentliche Hallen verherrlichte. — Für so verschiedene Zwecke wurden begreiflicherweise auch sehr verschiedene Kräfte in Anspruch genommen, und es ist ein großer Unterschied der Behandlung zwischen dem Hauptwerk eines wichtigen Saales in kaiserlichen Thermen oder Palästen, und der Statue, welche für das hohe Dach eines Portikus oder die entfernten Laubgänge eines bescheidenen Gartens geschaffen wurde. Zu gleicher Zeit meißelten vielleicht der Künstler und der Steinmetz nach demselben Vorbilde, und der eine brachte ein Werk voll des edelsten Lebensgefühles, der andere eine auf die Ferne berechnete Dekorationsfigur zum Vorschein. Und dennoch wird auch die letztere, so roh und so spät sie sei, den göttlichen Funken des griechischen Genius, der in der Erfindung waltet, nie ganz verleugnen können.

Noch auf eine weitere Verkettung von Umständen, welche den Genuß antiker Bildwerke oft sehr beeinträchtigen, muß hier vorläufig aufmerksam gemacht werden. Nur äußerst wenige Statuen nämlich sind ganz unverletzt gefunden worden; die meisten haben sehr bedeutende Restaurationen aus den letzten Jahrhunderten. Das ungeübte Auge unterscheidet gar nicht so leicht, als man denken sollte, das Neue von dem Alten. Nun gehören gerade die sprechenden Teile, Kopf, Hände, Attribute, oft nur dem Hersteller an, und dieser hat lange nicht immer das Richtige getroffen; er gibt z. B. einer ehemaligen Flora Kornähren und einer ehemaligen Ceres Blumen in die Hand; er restauriert einen Mars als Merkur und umgekehrt. Der Laie darf daher die bessern literarischen Hilfsmittel, welche dergleichen Täuschungen aufdecken, nicht verschmähen, wenn er zu einiger Kenntnis dieses Gebietes gelangen will. Bisweilen mußte nach einem verhältnismäßig geringen, aber an Kunstwert ausgezeichneten Rest das Ganze einer Statue neu gedacht und danach das viele Fehlende ergänzt werden. Dieser Art sind z. B. Thorwaldsens unübertreffliche Restaurationen an mehrern von den äginetischen Figuren sowie am barberinischen Faun in der Münchner Glyptothek: auch der rechte Arm des Laokoon (von wem er auch sein möge) gehörte zu den größten Aufgaben in diesem Fache.

Wie aber, wenn man an vielen Statuen zwar antike, aber nicht ursprünglich dazugehörige, sondern anderswo gefundene Köpfe anträfe? Diese Ergänzungsweise ist z. B. gerade in den römischen Museen sehr häufig und läßt sich insgemein schwer, ja in einzelnen Fällen ohne besondere Nachrichten ganz unmöglich entdecken. Vor dem opfernden Römer z. B., der die Toga über das Haupt gezogen hat (Vatikan, Sala della Bigia), wird niemand von selbst auf a einen solchen Gedanken geraten.

Soweit die modernen Galerieverwaltungen und Restauratoren; man kann ihre Tätigkeit und ihr Glück nur bewundern, wenn sie so das Rechte treffen, wie in dem letztgenannten Fall. Allein schon im Altertum kamen Dinge analoger Art vor. Nicht nur wurden bei politischen Umschwüngen und Regierungswechseln die Köpfe von Bildnisstatuen abgeschlagen und neue aufgesetzt, sondern die Bildhauer müssen wenigstens in der römischen Zeit viele kopflose Statuen im Vorrat gearbeitet haben, welchen erst nach geschehener Bestellung ein Porträtkopf aufgesetzt wurde. Dies stimmte trefflich zu der seit Alexander aufgekommenen Sitte vieler Großen, sich in Gestalt einer Gottheit ab bilden zu lassen, und vollends zu der spätrömischen Gewohnheit, die Statuen aus mehrern Steinarten zusammenzusetzen. Es war am Ende ganz gleichgültig, welcher Marmorkopf in die alabasterne oder porphyrne Draperie hineingesenkt wurde.

Dies alles darf den Beschauer zu einiger Vorsicht stimmen. Es ist Echtes und Wohlerhaltenes genug vorhanden, um bei fortgesetzter Beobachtung zu einem ausgebildeten Urteil zu gelangen. Wer an irgendeiner Restauration Anstoß nimmt, bemühe sich, eine bessere auszudenken; gewiß eine der edelsten Tätigkeiten, zu welchen der Anblick antiker Werke den sinnenden Geist anregen kann.

Den Restauratoren wird begreiflicherweise ihr Geschäft häufig sehr erleichtert durch das Vorhandensein besser erhaltener Exemplare desselben Werkes. Über die Herstellung z. B. des Satyrs mit dem Beinamen des „Berühmten" (periboetos), der sich in allen Sammlungen, oft mehrfach, vorfindet, kann gar kein Zweifel obwalten. Für manches aber sind die Künstler auf Analogien, namentlich auf die Reliefs beschränkt, wo sich wenigstens der Typus derjenigen Gestalt, die sie unter den Händen haben, vollständig vorfindet. Für Einzelbildung und Bewegung namentlich

der Arme und Beine ist natürlich jeder auf sein Gefühl und sein Studium der Alten angewiesen.

Marmorne und andere steinerne Zieraten, wie Kandelaber und Vasen, sind, wie oben bemerkt, oft zu zwei Dritteilen nach irgendeinem Fragment restauriert; von den Vasen ist namentlich der Fuß nur selten alt, die Henkel und der obere Rand meist nach Maßgabe der Ansätze ergänzt. Reliefs sind bisweilen nach geringen Ansätzen von Füßen, Geräten, Gewandsäumen u. dgl. um mehrere Figuren vermehrt worden.

Je neuer die Auffindung und Restauration eines Werkes ist, desto gewissenhafter (im allgemeinen gesprochen) wird man dasselbe behandelt finden. Die großen Fortschritte der Altertumswissenschaft und des vergleichenden Studiums seit hundert Jahren haben hier den heilsamsten Einfluß ausgeübt. Die Restaurationen früherer Künstler, z. B. in der alten farnesischen und mediceischen Sammlung, waren oft nicht bloß an sich stilwidrig und selbst sinnlos, sondern leider auch mit einer Überarbeitung und Glättung des ganzen Werkes verbunden, welches man mit den neuen Zutaten in Harmonie bringen wollte. Da die Antiken damals nicht zur Belehrung in öffentlichen Museen, sondern als Zierat in den Palästen der Großen aufgestellt wurden, so verlangte man durchaus den Eindruck eines unversehrten Ganzen. Eine Menge Torsi, die man jetzt als Fragmente aufstellen würde, sind in jener Zeit zu vollständigen Statuen restauriert worden. Die mediceische Sammlung enthält deren besonders viele.

Die *Typen* oder Darstellungsweisen der Gestalten der alten Kunst, namentlich der Götter und Heroen, erhielten ihre bleibende Ausbildung in der höchsten Blütezeit des Griechentums, im 5. und 4. Jahrhundert v. Chr., von Phidias bis Lysippus. Auch später zwar kam noch manche einzelne neue Gestalt, manche mehr auf das Zierliche gerichtete Auffassungsweise hinzu, und selbst die Zeit Hadrians schuf noch aus dem Bilde eines Menschen das Antinous-Ideal; doch überwiegen bei weitem die aus jener frühern großen Epoche überkommenen, mehr oder weniger frei wiederholten Typen.

Daneben erhielt sich aus den Zeiten vor Phidias, ja zum Teil aus hohem Altertum ein früherer, feierlich-befangener Stil, der sog. *hieratische* oder *Tempelstil*. Werke aus der alten Zeit der wirklichen Herrschaft desselben sind in Ita-

lien äußerst selten; außer den Metopen des Tempels von Selinunt und andern sizilischen Bruchstücken wird man etwa noch das Relief eines verwundeten Kriegers im Museum von Neapel (Nebenraum des dritten Ganges) und dasjenige der Leucothea in der Villa Albani zu Rom (Zimmer des Reliefs) namhaft machen können. Sehr häufig sind dagegen die später und absichtlich in diesem Stil gearbeiteten Skulpturen, namentlich die Reliefs an Altären; auch Statuen dieser Art kommen nicht selten vor, und für gewisse Typen, wie z. B. für den bärtigen Bacchus, blieb die hieratische Darstellungsart sogar die allein herrschende.

Was konnte die Griechen und später die Römer bewegen, neben ihrer freien und großen Kunst diese befangenere Gattung mit Willen festzuhalten? Zuerst war es gewiß die Ehrfurcht vor den Zeremonien, welche sich seit unvordenklichen Zeiten an Götter, Weihgeschenke und Altäre dieses Stiles geknüpft hatten. Später erhielt derselbe den Reiz des Altertümlichen und Einfachen, und die Kunst bemühte sich, hier innerhalb absichtlicher Schranken eine eigentümliche Aufgabe in Umriß und Modellierung zu lösen. Zuletzt wurde daraus eine Sache ästhetischer Feinschmeckerei, ja vielleicht einer bewußten Reaktion gegenüber dem überladenen unruhigen römischen Relief. Vielleicht sind die meisten erhaltenen Werke im Tempelstil nicht älter als das Kaiserreich, und man hat namentlich die Zeit Hadrians dafür im Verdacht, schon weil sie sich außerdem die Nachahmung des ägyptischen Stiles mit so vielem Eifer hingab.

Die Kennzeichen des Tempelstiles prägen sich leicht ein. Das Gesetz des Kontrastes der Gliedmaßen, welches erst der Stellung des Leibes Freiheit und Anmut gibt, wird hier geflissentlich beiseite gesetzt und statt dessen die möglichste Symmetrie der beiden Schultern, Arme, Lenden usw. erstrebt. Die Bewegungen sind steif und entweder gewaltsam oder überzierlich, so daß die Götter auf den Fußspitzen gehen, Fackeln und Stäbe nur mit zwei Fingern anfassen u. dgl. Das Haar ist in unzählige symmetrische Löckchen geordnet; die Gewandung besteht in vielen höchst regelmäßigen Fältchen, welche an jedem Saum oder Aufschlag als Zickzack von genau ebensovielen Ecken auslaufen. Der Ausdruck der Köpfe, wo sie groß genug gebildet sind, besteht in einem kalten, maskenhaften Lächeln; die Stirn ist flach, die Ohren hoch oben, die Mundwinkel aufwärts ge-

zogen, das Kinn auffallend stark. (Man vergleiche die Abgüsse der echten altgriechischen Giebelgruppen des Tem-
a pels von Ägina in der lateranischen Sammlung mit den spätern Nachahmungen dieses Stiles: die schreitende Pal-
b las[1] in Villa Albani (Zimmer der Reliefs, wo noch mehrere
c der Art); mehrere Köpfe in der Galeria geografica des Vatikans; — der schreitende Apoll mit dem Reh auf der Hand
d im Museo Chiaramonti ebenda; — die schreitende herkulanensische Pallas im Museum von Neapel (zweiter Gang) mit modernem Kopf — eine Bronzestatuette ebenda (kleine Bronzen, drittes Zimmer); — die halb ägyptische, halb hieratische Isisstatuette ebenda (ägyptische Halle); — die schreitende Artemis mit rotbesäumtem Kleide ebenda (in einem verschlossenen Zimmer hinter der Halle des Tiberius).

Im Relief verlangte der Tempelstil die möglichste Symmetrie selbst in der Bewegung und eine gleiche Entfernung gleichbedeutender Figuren voneinander. — Unter den schönern Arbeiten dieser Art sind zu nennen: ein Altar mit
e bacchischen Figuren und ein (vielleicht doch uraltes?) Relief der drei Grazien im Museo Chiaramonti (Vatikan); —
f ein viereckiger Zwölfgötteraltar im sog. Kaffeehaus der Villa Albani; — eine Platte mit vier Göttern im Zimmer der Reliefs ebenda; Apolls Erscheinung beim Tempel zu Delphi, über der Tür des Hauptsaales ebenda; — ein runder Zwölf-
g götteraltar in der obern Galerie des kapitolinischen Museums, u. a. m.

Wie will man aber beweisen, daß diese Arbeiten nicht wirklich uralt, sondern bloße Nachbildungen in einem veralteten Stile sind? Es dauerte in der Tat lange, bis die Archäologie in dieser Sache klar sah. Jetzt kann sich jedes fähige Auge überzeugen, daß die betreffenden Bildhauer eben doch nicht allen Reizmitteln der Kunst ihrer Zeit entsagen mochten, daß sie die Härte der alten Muskulatur, den sonderbaren Ausdruck der Köpfe wesentlich milderten und daß auf diese Weise ein sehr merklicher Widerspruch zwischen der altertümlichen Auffassung und der weichen Ausführung in das Werk hineinkam. Bisweilen wird es dem Beschauer noch leichter gemacht, wenn z. B. eines der er-
h wähnten Reliefs (im Hauptsaal der Villa Albani und anderswo), welches Apolls Trankopfer nach dem Siege im Kitharspiel darstellt, einen korinthischen Tempel zum Hintergrunde hat. Hier springt der Anachronismus in die Augen,

[1] Wenn diese nicht doch uralt ist.

weil jedermann weiß, daß diese Säulenordnung ungleich spätern Ursprungs ist, als dieser Skulpturstil zu sein vorgibt. In den Typen der Götter herrscht nun hier, wie sich von selber versteht, eine ältere Art. Die männlichen Gestalten erscheinen in der Regel bejahrt, selbst Hermes und Dionysos bärtig, die Bekleidung ist im ganzen vollständiger und anders anschließend; mancher einzelne Schmuck macht sich geltend, dessen die vollendete Kunst entbehren konnte. Das Nähere muß hier übergangen werden.

Lange Zeit nannte man diesen Stil mit Unrecht den *etruskischen*. Allerdings kam er in den Fundorten Etruriens, das überhaupt eine früh überlieferte griechische Kunstübung merkwürdig festhielt, ebenfalls und zwar nicht selten zum Vorschein; allein dies beweist nichts gegen seinen allgemeinen griechischen Ursprung. Wir werden bei Anlaß der Vasen auf eine ähnliche Erscheinung stoßen.

Die etruskische Kunst selber übergehen wir, da sie mehr nur lehrreiche Seitenbilder zur Geschichte des Schönen als einen unmittelbaren Genuß desselben gewährt. Nur mittels einer langen, zweifelreichen Forschung könnten wir uns und dem Leser klarmachen, was und wie vieles hier der alten religiösen Gebundenheit, dem eigentümlichen Volksgenius, den uralten griechischen Kultureinflüssen, der spätern Einfuhr griechischer Kunstwerke und Einwanderung griechischer Künstler, endlich der Mitleidenschaft unter den Schicksalen und dem Zerfall der römischen Kunst angehört. Die meist kleinen und sehr zahlreichen Gegenstände, um welche es sich handelt, sind z. B. im Vatikan zu einem besondern Museo etrusco vereinigt; mehreres vom wichtigsten findet sich in den Uffizien zu Florenz (verschlossener Gang gegen Ponte vecchio hin; und zweites Zimmer der Bronzen); auch im Collegio Romano zu Rom, in den Sammlungen von Volterra und Cortona, sowie im Museum von Neapel (letztes Zimmer der kleinen Bronzen) steht viel Etruskisches beisammen.

Wer die Hauptfundorte, jene alten Nekropolen von Toscanella, Cervetri, Vulci, Chiusi usw. bereist, wird wohl noch manches an Ort und Stelle in Privatbesitz antreffen und sich außerdem einen Begriff von dem prachtvollen Begräbniswesen jenes rätselhaften Volkes machen können[1]. — Was diese und andere Sammelpunkte dem For-

[1] Wenn jemand im Museo etrusco beim Anblick der Terrakottenköpfe mit der langen Oberlippe und dem eigentümlich starren Kinn

scher des Schönen immer sehr wert macht, sind die vielen einzelnen Reste und Elemente griechischer Kunst, welche er zwischen und an den etruskischen Reliquien wahrnehmen wird. Mit dem Museo etrusco des Vatikans ist z. B. eine herrliche Sammlung von gemalten Vasen verbunden, welche vielleicht kaum zur Hälfte etruskischen Fundorten und nur geringstenteils eigentlich etruskischer Kunst, vielmehr fast durchgängig griechischen Tonmalern angehören; der große Saal des Museo aber enthält unter andern Schätzen eine ovale eherne Lade mit Amazonenkämpfen in Relief[1] und eine Auswahl von Spiegeln mit eingegrabenen Linearzeichnungen schönen griechischen Stiles. Vollends möchte die runde Lade (oder Cista) des Collegio romano, mit der Landung der Argonauten, alle Linearzeichnungen des griechischen Altertums übertreffen. In Florenz enthält der genannte Seitengang der Uffizien unter der größten vorhandenen Sammlung etruskischer Aschenkisten einige (z. B. die erste links) mit Reliefs von griechischer Schönheit.

Die Anordnung der antiken Skulpturen nach Typen, welche nunmehr folgt, soll keineswegs als die einzig mögliche oder als besonders methodisch gelten, sondern nur als derjenige Leitfaden, welcher am leichtesten in die Sache hineinführt. Der Wert der plastischen Ausführung, welchen der Nichtkünstler doch erst nach längern Studien richtig beurteilen lernt, ist nicht unser Hauptmaßstab bei der folgenden Aufzählung; der Gedanke, das Motiv müssen hier wichtigere Rücksichten bleiben. Wir werden uns nicht scheuen, selbst sehr geringe und späte Arbeiten zu nennen, sobald sie zufällig die einzigen bekannten oder zugänglichen Exemplare vorzüglicher alter Kunstgedanken sind. Mit diesen, selbst in ihrer dürftigsten Äußerung, wo keine bessere vorhanden ist, suche man um jeden Preis das Gedächtnis zu bereichern, ohne deshalb den Blick auf die Ausführung hintanzusetzen.

Wir beginnen unsere Andeutungen billig mit dem Vater der Götter und der Menschen, in dessen Gestalt ja der Hellene gewiß das höchste an Macht und Herrlichkeit aus-

an die Nationalphysiognomie vieler Engländer erinnert wird, so wollen wir bekennen, daß es uns und andern auch so gegangen ist.

[1] Bei diesem wunderschönen Toilettengerät, welches einer vornehmen Etruskerin in das Grab mitgegeben wurde, erinnert man sich gerne an die berühmte Lade des Kypselos, deren vermutliche Gestalt (nach der Beschreibung bei Pausanias) so viel zu denken gibt.

gedrückt haben wird. Von demjenigen Gesamtbilde allerdings, dessen Anblick die Griechen zur Bedingung jedes glücklichen Lebens machten, von dem olympischen *Zeus* des Phidias, sind uns nur kümmerliche Reminiszenzen erhalten. Eine solche erkennt man z. B. in dem kolossalen Jupiter aus dem Hause Verospi (Vatikan, am Ende der Büstenzimmer), welcher mit nacktem Oberleib, den Donnerkeil in der Rechten (statt der Siegesgöttin bei Phidias) und den Szepter in der linken thront. Von dem Haupte des Zeus aber, wie es der Meister gebildet, ist glücklicherweise ein ziemlich nahes Abbild auf unsere Zeit gerettet in der berühmten *Büste von Otricoli* (Vatikan, Sala rotonda). Hier erkennt man jenen Ausdruck wieder: „friedlich und ganz mild", das erhabene Haupt in Gnade und Erhörung geneigt mit leisem Lächeln. Von den Locken war genug vorhanden, um das Fehlende (auch das ganze Hinterhaupt) trefflich zu restaurieren. Die Züge sind in der Tat keines Menschen Züge; vielmehr erscheinen diejenigen Elemente des Antlitzes, welche zu bestimmten Zwecken des Ausdruckes dienen, nach höhern Gesetzen verändert und hervorgehoben. So dient die Verdichtung in der Mitte des Stirnknochens (oder der Stirnhaut) dazu, das gewaltigste Wollen und die zugleich höchste Weisheit anzudeuten. Die Augen, von ganz wunderbarem Bau, liegen tief und treten doch hervor; die Nase (etwas restauriert) bildet mit der Stirn nicht einen einwärts-, sondern einen leise auswärtstretenden Winkel, worin die Leidenschaftslosigkeit ausgedrückt liegt. (Dieses anscheinende Paradoxon kann hier nicht entwickelt werden; ich verweise nur auf den griechischen Kunstgebrauch des Gegenteils, der Stülpnase, z. B. bei den Barbaren und den Satyrn, wozu beim Silen noch die aufwärts hervortretende Stirn kommt.) Die Lippen endlich (leider auch nicht ganz alt) vereinigen Süßigkeit und Majestät in einem Grade, wie kein irdischer Mund. — An diesem Haupt sind nun Locken und Bart von höherer Bedeutung als an irgendeinem andern. In ihnen wallt und strömt gleichsam eine überschüssige göttliche Kraft aufwärts und abwärts. Die Stirnlocken namentlich sind bei mehrern göttlichen Gestalten wie ein Sinnbild geistiger Flammen. Dieser Zeus wäre mit glatten oder kurzen Haaren nicht mehr Zeus, wie Apoll ohne seinen Krobylos (Lockenbund über der Stirn) nicht mehr Apoll wäre.

Was sonst von Zeusköpfen vorkommt, steht tief unter die-

a sem Werke. So z. B. selbst der schöne im Museum von Neapel (Halle des Tiberius), wo sich auch (Halle des Jupiter) die kolossale, etwas dekorationsmäßig behandelte Halbfigur des Zeus aus dem Tempel von Cumä befindet. (Die Nase schlecht restauriert; Haar und Bart gewaltig b und meist alt.) Noch ein schöner Kopf in der Villa Albani c (Vorhalle des Kaffeehauses); ein anderer, sehr kolossaler, d in den Uffizien zu Florenz (Halle der Niobe); ein tüchtiger römischer in der Galerie von Parma.

Von den Brüdern des Zeus gleicht ihm am meisten Hades oder Pluto, der Herr der Unterwelt, in seiner spätern (doch immer noch griechischen) Personifikation e als *Serapis*, mit dem Scheffel (modius) auf dem Haupt[1]. Eine schöne Büste (in der Sala rotonda des Vatikans) läßt uns das Zeusideal, aber mit einem düstern Zuge der Trauer erkennen. Unter den dichten Locken treten die sanft blickenden Augen tief einwärts. Kein Entsetzen, nur ein leiser Schatten der ewigen Nacht sollte über den Beschauer kommen. Überdies war ja Serapis in seiner spätern Bedeutung auch ein Genesungsgott und vertrat sogar die Stelle des Asklepios. (Eine geringere Büste, von Basalt, im Zimmer der Büsten; ungleich besser diejenige der Villa f Albani im sog. Kaffeehause.) (Eine fleißige, kleine Bronze g in den Uffizien, zweites Zimmer d. Br., Eckschrank rechts.) h Noch ein schöner, sanfttrauriger Kopf in der Galerie zu Parma.

Mit Serapis wurde in späterer Zeit, wie gesagt, der Heilgott *Asklepios* identifiziert, der auf diese Weise zu ganz zeusähnlicher Bildung gelangte — abgesehen natürlich von seinem besondern Attribut, dem Schlangenstab, auf den er sich mit der einen Schulter stützt. — Die Sta- i tuen sind meist von geringer Arbeit; so die schwarzmarmorne im großen Saal des kapitolinischen Museums. k Vielleicht die beste von allen im Museum von Neapel, zwei- l ter Gang. Der schöne Asklepios im Braccio nuovo des Vatikans trägt die sehr feinen, besonnenen Bildniszüge irgendeines berühmten Arztes, vielleicht eines Leibarztes m des Augustus. — Von den beiden im zweiten Gang der Uffizien zu Florenz gleicht der eine dem neapolitanischen; der andere ist offenbar eine Porträtstatue, wie schon die hohen Schultern andeuten und wie die individuelle Stel-

* 1 Als eigentlicher Pluto: z. B. in einer rohen Statue der Villa Borghese (Faunszimmer).

lung es noch wahrscheinlicher macht. Das übrige hat der Restaurator getan. — Auch in dem Asklepios im Palast Pitti (inneres Vestibül oberhalb der Haupttreppe) könnte man eher einen griechischen Philosophen erkennen; mit nacktem Oberleib, den linken Ellbogen auf eine Keule gelehnt, mit der linken Hand, die eine Rolle hält, den Bart berührend, die Rechte auf die ausgeladene Hüfte gestützt, schaut er mit dem Ausdruck des Sinnens vorwärts. Die Arbeit ist einfach und noch sehr tüchtig.

Wer sich weiter überzeugen will, wie die griechische Kunst ideale Verwandtschaften auszudrücken und mit typischen Unterschieden zu verschmelzen wußte, vergleiche den Kopf des *Poseidon* (Vatikan, Museo Chiaramonti) mit dem otricolanischen Zeus. Die angebornen Züge sind bei beiden Brüdern dieselben, aber der Ausdruck des Meergottes ist unruhig, düster bis zu einem Anflug von Zorn, das Haar wirr und feucht. (Eine vollständige, aber in der Arbeit sehr unbedeutende Statue im Vatikan, Galeria delle statue; eine andere im Museum des Laterans.) Auch die übrigen *Götter der größern Wasser,* also mit Ausnahme der Tritonen und der Quellgottheiten, sind großenteils von Zeus' Geschlecht und gleichen ihm, nur ins Befangene und dann bald in das wohlig Genießende, bald ins Schreckliche oder ins Bekümmerte hinein. Sie haben sein gewaltiges Haar, aber nicht wallend, sondern feucht darniederhängend; seine in der Mitte erhobene Stirn, aber niedriger; seinen Bart, aber nicht lockig, sondern naß und oft mit Schuppen, ja mit kleinen Fischen durchzogen; seine großartigen Lippen, aber mit borniertem Ausdruck. Ihr Bau (wo es nicht bloße Köpfe oder Masken sind) ist überaus mächtig und breit und entwickelt sich in ihrer liegenden, etwas aufgelehnten Stellung ganz besonders majestätisch.

Die schönste dieser Gestalten ist der *Nil* (im Braccio nuovo des Vatikans), wahrscheinlich aus der Zeit des Augustus, welcher bekanntlich erst Ägypten unterwarf. Beneidenswerte Symbolik der Alten, welche die 16 Ellen, um die der Nil alljährlich zu wachsen pflegt, durch 16 der niedlichsten Genien personifizieren durfte! Heiter klettern sie an dem Gott herum und spielen mit seinem Krokodil und Ichneumon; eine guckt sogar oben aus seinem Füllhorn heraus; ihre Schalkhaftigkeit ist gleichsam nur ein anderer Ausdruck für die stille Seligkeit des gewaltigen Stromgottes.

a Die treffliche vatikanische Statue des Tigris (Sala a croce greca) erhält durch den von Michelangelo oder einem seiner Schüler restaurierten Kopf ein besonderes Interesse des Kontrastes.

Im Hof des kapitolinischen Museums liegt als Brunnen-
b gott der kolossale Marforio (wahrscheinlich ein Rhenus aus der Zeit Domitians). Er trägt die Züge des Zeus, aber in das Bornierte umgestaltet; Leib und Beine sind (absichtlich) viel zu kurz für den gewaltigen Oberkörper. — Die
c beiden Wassergötter an der Treppe des Senatorenpalastes auf dem Kapitol und die beiden in der untern Vorhalle des
i Museums von Neapel sind teils gute, teils leidliche Dekorationsarbeiten.

Der düstere Ausdruck erscheint bedenklich geschärft und
e deutet auf Sturm in dem florentinischen Kopfe des Oceanus (Uffizien, Halle der Niobe); er geht über in das Erschrockene, ich möchte sagen Ausgescholtene, in der höchst
f kolossalen Maske eines Wassergottes im Museo Chiara-
g monti im Vatikan; eine ähnliche in Villa Albani (Neben-
h räume rechts). Auch dem Oceanus (Büste in der Sala rotonda des Vatikans, mit Trauben im Haar, Delphinen im Bart, Schuppen an Brauen und Wangen) ist sichtbar nicht ganz wohl zu Mute. Schon ruhiger ist der Ausdruck
i der zwei kolossalen Masken in Villa Albani hinter dem Kaffeehaus.

Ein merkwürdiges Gegenbild zu Zeus bildet die frühere, aber von der Kunst fortwährend, und zwar annähernd oder ganz im Tempelstil festgehaltene Darstellung des *bärtigen Dionysos*. Neben Zeus, dem Gott der sittlichen Weltordnung, stellt sich hier ein König und Gott der Naturfreude mit einem Ausdruck seligen Genusses, dem wir freilich im Leben bei Männern reifern Alters kaum je begegnen, der aber doch seine volle innere Wahrheit hat. Die breiten, wohlgerundeten (doch keineswegs plumpen) Formen und der stilljoviale Ausdruck des Kopfes, der heitre Blick, die charakteristischen gleichmäßigen Hauptlocken mit der Binde, sowie der ebenfalls gelockte Bart — dies alles ist schon in den Hermen oder Büsten zu erkennen, deren viele Tausende in den Gärten und Häusern der Alten gestanden haben müssen. (Eine ganze Anzahl
k im Garten usw. der Villa Albani; — vier im Palast Giusti-
l niani zu Rom, unten; — mehrere, darunter auch wohl
m Büsten des bärtigen Hermes, in der Galeria geografica

des Vatikans.) (Vieles davon ist sehr rohe Arbeit.) Ein Priester dieses Bacchus, wie üblich mit den Zügen und dem Kostüm des Gottes selber dargestellt, findet sich in Villa Albani (rechts vom Palast am Ende der Nebengalerie). a
Auf eine geheimnisvolle Höhe gehoben, treffen wir diesen Typus wieder in einer berühmten vatikanischen Statue b
(Sala della biga) mit dem Namen des (wahrscheinlich Künstlers): *Sardanapallos.* In ein herrliches weites Gewand gehüllt, mit der rechten auf ein Szepter gestützt (dies unvollständig restauriert), schaut der bejahrte Dionysos voll hoher, innerer Wonne in die von ihm beherrschte Welt. (Nahe mit diesem Werk verwandt, aber ungleich geringer: Kopf und Brust eines bärtigen Bacchus c
im Museum von Neapel, Halle des Tiberius.)

Von den Söhnen des Zeus, abgerechnet die eigentlichen Götter, ist der mächtigste Herakles. In seinem Antlitz ist auch noch etwas übriggeblieben von den Zügen seines Vaters, namentlich in der Stirn (sehr auffallend in einem Kopfe des verklärten Herakles; Vatikan, Büstenzimmer); d
sonst herrscht darin eine jeder Mühe gewachsene Kraft und Leidenschaft vor. (Letztere in der Adlernase bisweilen angedeutet.) Seine höchste und bleibende Kunstform erhielt Herakles durch den großen Lysippos, zu Alexanders Zeit. Wir lernen sie kennen vor allem in dem weltberühmten *Torso* des Atheners Apollonios (am Eingang des Bel- e
vedere im Vatikan). Nach dem Hymnus Winckelmanns und den bekannten Streitfragen über die vermutliche Urgestalt des Werkes[1] wage ich nur, den Beschauer auf die ungemeine Leichtigkeit und Elastizität dieser Bildung, auf den Ausdruck der höchsten Kraft ohne Schwere aufmerksam zu machen.

Liegt hierin eine Andeutung, daß Herakles verklärt, etwa in seiner Verbindung mit Hebe, der ewigen Jugend, abgebildet sei, so spricht der *farnesische Herakles* (Kolossal- f
statue des Atheners Glykon im Museum von Neapel, Halle des farnesischen Stieres) einen ganz andern Sinn aus. Hier ist es der noch in Kämpfen und Wanderungen begriffene, nur für einen Augenblick ausruhende Held, mit den erbeuteten Äpfeln der Hesperiden (diese samt der rechten Hand restauriert, wohl richtig). In der wahrhaft gewaltigen Muskulatur, in dem Ungeheuern, namentlich der Arm- und

1 Man denkt sich Herakles emporschauend gegen eine zu seiner Linken stehende Hebe.

Schulterbildung wirkt noch die letzte Anstrengung nach; um so stärker erscheint der Ausdruck der Ruhe durch das Aufstützen auf die Keule links und die Ausschwingung des Leibes rechts, sowie durch die Senkung des Hauptes und die reine Horizontale der Schultern charakterisiert, während Stellung und Gestalt der Beine dem Ganzen doch die Leichtigkeit eines Hirsches geben. Die Arbeit ist mit derjenigen des Torso allerdings nicht zu vergleichen. Am Kopfe sehr starke Restaurationen.

Unzählige, meist spätere Arbeiten stellen den Heros und
a seine Mythen dar; auch z. B. als kleine Bronzefigur kommt er sehr häufig vor. (Uffizien, zweites Zimmer d. Br.,
b 3. Schrank.) In der Sala degli Animali des Vatikans allein sind vier Taten des Heros in nicht ganz lebensgroßen Grup-
c pen dargestellt. In der Villa Borghese ist ein ganzes Zimmer solchen Überresten geweiht; man trifft Herakles als Herme, als Kind, auch als Knecht der Omphale, in ihren
d weiblichen Gewändern. Im Museum von Neapel (zweiter Gang) findet sich das von irgendeiner guten Gruppe des Mars und der Venus entlehnte Motiv auf Herakles und die heroische Siegerin übertragen; ein sehr artiges römisches Werk.

e Herakles, der als Stellvertreter des Atlas den Weltglobus trägt im Museum von Neapel (Halle der berühmten Männer), ist eine gute, aber stark ergänzte Arbeit. Die unten zu besprechende Gruppe des Herakles mit Antäus gibt den Helden mehr fleischig als muskulös und entfernt sich wieder um eine Stufe weiter von dem verklärten Herakles als
f die meisten übrigen Bildungen. (Hof des Pal. Pitti.)

Endlich blieb ein wesentlich genrehafter Moment, der den Zeussohn in rein physischer Gewaltigkeit darstellt, der kleinern Bildung in Erz vorbehalten. Ich meine die köst-
g liche Bronze des *„trunkenen Herakles“* im Museo zu Parma. An dieser rückwärts taumelnden von allen Seiten glücklich gedachten Figur erkennt man das ganze Muskelwesen des farnesischen Herakles, nur im Dienste einer ganz andern Macht, als bei den zwölf Arbeiten. Gefunden in Veleja, und doch vielleicht griechischen Ursprunges.

Es war nicht mehr als billig, daß auch die vorzugsweise sogenannten „Zeussöhne“ (Dioskuren) Kastor und Polydeukes in ihrem Typus an den Vater erinnerten. Dies ist in der Tat der Fall mit den beiden weltberühmten *Kolossen*
h auf dem Platze des *Quirinals* in Rom; die Bildung von

Stirn, Lockenansatz, Nase und Lippen ist deutlich dem Zeusideal entnommen, wovon man bei Betrachtung der Abgüsse sich am besten überzeugen kann; nur erscheint alles in den jugendlichen und heroischen Charakter übertragen. — Bekanntlich galten diese Rossebändiger einst als Arbeiten des Phidias und Praxiteles; gegenwärtig betrachtet man sie aus überzeugenden Gründen als römische Nachahmung nach einer Gruppe vielleicht aus der Schule des Lysippos, und gibt starke Willkürlichkeiten in der Einzelbehandlung zu, z. B. im Ansatz der Hälse. — Ihre Bildung im ganzen vereinigt mit unbeschreiblicher Wirkung das Schlanke und das Gewaltige; ihre momentane Bewegung spricht wunderbar schön aus, wie es für sie eine leichte Mühe sei, die bäumenden Pferde zu lenken; Stallknechte mögen das Tier zerren und sich aufstemmen, Dioskuren bedürfen dessen nicht. Die Pferde sind auch verhältnismäßig kleiner gebildet, wie sich überhaupt in der alten Kunst der Maßstab mehr nach der relativen Bedeutung der Figuren als nach ihrem physischen Größenverhältnis richtet. — Ehemals standen sie parallel, ohne Zweifel mit Recht; ihre jetzige Gruppierung mit der Brunnenschale und dem Obelisken paßt vielleicht besser zum Platze.

Die beiden Dioskuren der Kapitolstreppe, sonderbar bedingte Werke[1] aus noch ziemlich guter Zeit, scheinen ganz geschaffen, um den Wert der quirinalischen ins hellste Licht zu stellen. a

Hera, die Schwester und Gemahlin des Zeus, bedurfte einer entsprechend großartigen Persönlichkeit, in welcher die Königin der Götter zu erkennen sein sollte. Die reife Schönheit eines mächtigen Weibes ist denn auch nie bedeutender dargestellt worden als in diesem Typus, der doch zugleich eine unbegreifliche Jugendlichkeit ausspricht. Die Statuen sind meist spät, verraten aber ein herrliches Vorbild, wie z. B. die kolossale in der *Sala rotonda* b des Vatikans. (Kleineres Exemplar in der Villa Borghese, c Zimmer der Juno; ein anderes in der Galeria delle Statue d des Vatikans; noch ein anderes, mit modernem Kopf, im e Museum von Neapel, Halle der Flora.) Das nasse Anliegen

[1] Wahrscheinlich für einen ganz bestimmten Standort berechnet. — Es wäre sehr wünschenswert, über das perspektivische Gesetz, welches solchen Anomalbildungen zugrunde liegt, eine zusammenhängende Belehrung zu erhalten, und zwar von einem Bildhauer.

des feinen Untergewandes ist bisweilen allzu absichtlich dazu benutzt, die bedeutenden Formen des Oberleibes hervortreten zu lassen; sonst aber wird die milde Majestät des bediademten Hauptes und die imposante Stellung, womit der Körper sich nach der Rechten ausladet, immer die Herrscherin auf das deutlichste erkennen lassen.

Eine eigene Aufgabe gewährte dem römischen Bildhauer
a die Juno Lanuvina. (Kolossalstatue ebenfalls in der Sala rotonda des Vatikans.) Als Schützerin der Herden hat sie Haupt und Leib mit einem Tierfell bedeckt; mit dem (restaurierten) Speer in der Hand schreitet sie zu gewaltiger Abwehr aus. Ohne Zweifel hat der Bildner ein uraltes Tempelbild von Lanuvium in dem Stil griechisch-römischer Zeit reproduzieren müssen; die Züge aber sind junonisch.

Diese göttlichen Züge lernt man nun weit besser als aus irgendeiner Statue aus zwei berühmten Kolossalköpfen
b kennen. Der eine die Juno im Hauptsaal der *Villa Ludovisi* in Rom, erschien einst Goethe „wie ein Gesang Homers", und in der Tat wird die Seele griechisches Maß und griechische Schönheit selten so vernehmlich zu sich reden
c hören. Der andere, im Museum von Neapel (Halle des Tiberius), gibt in schöner frühgriechischer Arbeit einen ältern, strengern Typus wieder, dem zur vollen Majestät noch die Anmut fehlt, aus einer Zeit, da die griechische Kunst noch nicht ihre volle harmonische Größe erreicht hatte; es ist noch die homerische, erbarmungslose Hera[1], während aus der Ludovisischen eine königliche Milde hervorblickt. Verweilen wir noch bei diesem Haupte, sooft und solange die Strenge des Besitzers die Tür offen läßt! Die göttliche Anmut liegt wesentlich in der Linie des Mundes und in den nächstliegenden Teilen der Wangen, auch in den nur mäßig großen, mild umrandeten Augen (wie hart und scharf sind die Augenlider der neapolitanischen!). Das einzige Leiden ist die Restauration der Nasenspitze, welche man sich auf irgendeine Art verdecken möge.

Von diesem hohen Typus führen verschiedene Pfade abwärts in das Kluge und Schlaue, in das bloß Liebliche, selbst in das Buhlerische. Eine beträchtliche Anzahl von Büsten geben die Belege hierzu. Wir nennen bloß die-

[1] Wovon ein gemilderter Nachklang auch in der obenerwähnten borghesischen Statue zu erkennen ist.

jenigen, welche sich zugleich noch merklich an die hohe Grundgestalt anschließen.

In demselben Hauptsaal der Villa Ludovisi: eine tüchtige römische Juno mit Schleier, Diadem und gewirktem Unterkleid. Im Vorsaal: eine geringere aus römischer Zeit, und ein uralter, sehr kolossaler Kopf. — Ein schöner und milder römischer Kopf im Braccio nuovo des Vatikans. — Ein anderer in der obern Galerie des Museo capitolino. — Eine freundlich-galante Juno im Museum von Neapel (Halle des Tiberius, in der Nähe der berühmtern). — Eine der strengern, aus römischer Zeit, in den Uffizien zu Florenz (Halle d. Hermaphr.). — Eine sehr schöne, vielleicht griechische Büste, flüchtig gearbeitet, sehr abgerieben und durch eine moderne Nase abscheulich entstellt, findet sich im Dogenpalast zu Venedig (Sala de' Busti). Am Diadem Palmetten und zwei Greifen.

Die eigentliche Matrone unter den Göttinnen, die mütterliche in vorzugsweisem Sinne war einst *Demeter*. Die frühere Kunst gab ihr daher, neben dem Jugendlichen, was allen Göttinnen eigen ist, zwar nicht die königliche Würde der Hera, aber doch eine hohe Gravität, einen gewaltigen Gliederbau und eine völlige Bekleidung (selbst bisweilen einen Schleier). So finden wir sie in der grandiosen (in den Attributen ergänzten) Kolossalstatue des Vatikans (Sala rotonda) dargestellt; ihre Stellung ist die so mancher Statuen des ältern Typus: mächtiges Vortreten des einen Fußes (auf welchem der Körper ruht), Nachziehen des andern, also beinahe ein Vorschreiten, wie sie insbesondere der wandernden Göttin geziemt, die ihre verlorene Tochter sucht.

Ein späterer Typus zeigt die Göttin ohne das Matronenhafte, vielmehr mit dem süßesten Reiz eines schlank zu nennenden jungen Weibes angetan. Nur die Ähren in der Hand deuten an, um wen es sich handelt. Dieser Art ist die Statue der *Villa Borghese* (Zimmer der Juno). Ganz ungesucht und mühelos scheint hier der Bildhauer das herrlichste denkbare Gewandmotiv als Ausdruck des edelsten Leibes, und die stille, sinnende Schönheit eines Kopfes erreicht zu haben, der zwischen Aphrodite und den Musen die Mitte hält.

An diese Statue erinnert eine schöne, als Flora restaurierte Gewandfigur im Vatikan (Galeria delle Statue), die ihr jedoch nicht gleichkommt. Dagegen könnte die als Hygiea

a restaurierte Statue im Dogenpalast zu Venedig (Sala de' Busti) eher eine Demeter jenes ältern Typus gewesen sein.

Zu den reichen, vollen, mütterlichen Bildungen gehört auch *Isis*, die schon zur griechischen Zeit aus dem ägyptischen Götterkreis in die klassische Kunst hereinkam. Fast b junonisch herrlich erscheint sie uns in dem prächtigen c Kolossalkopf der Villa Borghese (Hauptsaal); mehr jungfräulich in einem reizenden Köpfchen des Vatikans (Büstenzimmer; statt des Lotos ein Lockenbund über der Stirn). Die vollständigen Statuen werden bald für die Göttin selbst, bald für eine bloße Priesterin ausgegeben; ein Zweifel, welcher deshalb unlösbar bleibt, weil überhaupt Priester und Priesterin beim feierlichen Opfer das Kostüm ihrer Gottheit trugen. Isis ist in dieser Beziehung sehr leicht zu erkennen an dem Sistrum (wo es nicht restauriert ist), einem birnförmig gebogenen, mit einigen Drähten oder Stäbchen durchzogenen Lärminstrument von Erz, und an dem vor der Brust zusammengeknüpften Fransengewand. Eine späte, aber noch sehr schöne Statue d im Museo Capitolino (Zimmer des sterbenden Fechters); e zwei geringere im Museum von Neapel (Halle der farbigen Marmore).

Von dem Gott des Kampfes, den die römische Kunst überdies als Vater des Romulus zu verherrlichen hatte, besitzt man auffallenderweise keine völlig sichere Statue f von guter Arbeit. Im untern Gang des kapitolinischen Museums steht ein prächtig geharnischtes und behelmtes Kolossalbild, dessen Züge wohl den Sohn des Zeus zu verraten scheinen, das aber eben seiner pomphaften Bekleidung wegen doch wohl eher ein Porträt heißen mag. (Es g galt früher für Pyrrhus.) Die gute nackte Statue eines reifen, fast stämmigen Mannes mit Helm und kurzem Mantel, im großen Saale desselben Museums, ist wohl unstreitig ein Mars, aber mit dem Angesicht Hadrians. Die mehrfach (z. B. gerade hier) vorkommende Gruppe von Mars und Venus ist durchgängig von später Arbeit und stark h restauriert. Selbst die herrliche Statue der *Villa Ludovisi* wird von manchen als Achill in Anspruch genommen, mag aber einstweilen als ein ruhender, zur Milde gestimmter Kriegsgott gelten; mit dem Schwert in der Hand, den Schild zur Rechten, sitzt er auf einem Fels, den linken Fuß auf einen Helm gestützt; vor ihm ein Amorin; sein Typus ist im ganzen dem des Hermes ähnlich, nur mit männ-

lich strengern, härtern Zügen, zumal im untern Teile des Gesichtes. Die Stellung wunderbar leicht, von allen Seiten die schönsten Linien darbietend. Man glaubt auf ein Original des Skopas schließen zu dürfen. — In der Nähe die a
Statue eines ebenfalls nackten, auf dem Boden sitzenden Helden, welche eine belehrende Vergleichung des bloß Heroischen mit dem Göttlichen des Ares gewährt.
In vollständiger Rüstung, ausschreitend und mit einer Waffe ausholend, ist Mars hauptsächlich in den etruskischen Erzfiguren dargestellt. (Museo etrusco des Vatikans: der bekannte Mars von Todi; Uffizien in Florenz, b
zweites Zimmer der Bronzen, 2. Schrank: mehrere kleine c
Figuren dieser Art; doch auch ein ganz kleiner verstümmelter Mars des schönen Typus.)

Die antike Mythologie gewährte der Kunst oft an einer und derselben Gottheit viele Seiten und Charakterzüge, die sich darstellen ließen, je nachdem die verschiedenen Entwicklungsperioden des Griechentums, auch wohl die lokalen Mythen, eine göttliche Gestalt verschieden hatten bilden helfen. Endlich aber pflegt sich die Kunst *einer* jener Seiten entschieden zu bemächtigen und die andern zu vergessen oder nur als Anklänge leise anzudeuten.
Reichlichen Beleg hierfür liefert *Hermes*. Ursprünglich ein unterirdischer Gott des Gedeihens und des Segens ward er später der Herr des Gewinns und Verkehrs, ein Bote der Götter, wandelnd vom Olymp bis zur Unterwelt, nach welcher er auch die Menschenseelen geleitet. Kaum eine Gottheit wurde häufiger gebildet; an allen Straßen begegnete man einem Pfeiler mit seinem bärtigen Haupt, so daß dergleichen Pfeiler mit Köpfen überhaupt den Namen „Hermen" erhielten, gleichviel wen sie darstellten. Da er aber als Gott des Gedeihens auch der Schützer der Gymnasien war, so wurde später aus dem raschen, rüstigen Götterboten das Ideal eines nur mit dem kurzen Mantel (Chlamys) bekleideten Jünglings der Ringschule, und bei diesem Typus hielt die Kunst stille. Von seiner Botenschaft her blieb ihm bisweilen ein Ansatz von Flügeln an den Fußknöcheln, auch wohl am Haupt, sowie der Reisehut; von seinem Heroldsamte bisweilen der Schlangenstab; von seiner Eigenschaft als Kaufmann der Geldbeutel in der Linken; — allein auch ohne dies alles ist und bleibt er Hermes, und zwar gerade in den besten Beispielen.
Weit die erste Stelle nimmt unter diesen der *vatikanische* d

Hermes (Belvedere) ein; derselbe, welcher früher unbegreiflicherweise als „vatikanischer Antinous" bezeichnet wurde. Es ist ein ewig junges Urbild der durch Gymnastik veredelten Leiblichkeit, wie die breite, herrliche Brust, die kräftigen und doch feinknochigen Glieder, die leichte, ruhige Stellung dies vernehmlich ausdrücken. Allein in der ganzen Gestalt waltet ein wahrhaft göttlicher Sinn, der sie über jene Einzelbedeutung weit emporhebt. Sie hat, ich möchte sagen, ein höheres, zeitloseres Dasein als alle menschlichen Athleten, in welchen die Wirkung der letztvorhergegangenen, die Erwartung der nächsten Anstrengung mit angedeutet scheint. Und welch ein wunderbares Haupt! Es ist nicht bloß der freundlich sanfte, feine Hermes, sondern wahrhaftig der, welcher „den obern und den untern Göttern wert" ist, der Mittler der beiden Welten. Darum liegt auf diesem Jünglingsantlitz ein Schatten von Trauer, wie es dem unsterblichen Totenführer zukommt, der so viel Leben untergehen sieht. Die süße, jugendliche Melancholie, welche im Antinous zweideutig gemischt waltet, ist hier mit vollkommener Reinheit ausgedrückt.

Die Statue ist stark verstümmelt, geglättet und zweifelhaft
a restauriert. Möge sie wenigstens fortan bleiben wie sie ist. (Eine viel geringere Wiederholung im großen Saal des Pal. Farnese.)

Noch mancher treffliche Hermes steht in den römischen Galerien, allein keiner, der diesem irgend nahekäme. Zur Vergleichung diene z. B. der Hermes mit der Inschrift
b INGENVI (Vatikan, Galeria delle statue), und derjenige
c des Braccio nuovo, gute römische Arbeiten. Im letztgenannten Teile des Vatikans stehen (hinten) auch zwei bemäntelte Hermen, deren Köpfe wirklich Hermes vorstellen.
d — Im großen Saal des kapitolinischen Museums glaubt man in der Statue eines vorgebeugten Jünglings, welcher (in der jetzigen Restauration) den Zeigefinger der Rechten wie horchend erhebt, und den linken Fuß auf ein Felsstück setzt, einen Hermes zu erkennen. Es ist ein stattliches, lebensvolles Werk, etwa aus hadrianischer Zeit. — Ein
e römischer Hermes, wenigstens mit einem Nachklang jener schönen Trauer, im Hauptsaal der Villa Ludovisi.
f Im Museum von Neapel, Abteilung der großen Bronzen, bieten zunächst zwei Köpfe eine interessante Parallele dar. Der eine, altertümlich streng, mit einer Reihe von Löckchen wie Korkzieher, zeigt uns den kalten konventionellen

Ausdruck des frühern griechischen Typus, während der andere sich der seelenvollen Schönheit des vatikanischen Gottes nähert. Dann findet sich hier die unvergleichliche a
Statue des *angelnden Hermes*. Er hat schon lange gesessen und ist darob etwas eingesunken; allein sein Blick sagt, daß er noch lauert, und seine ganze leichte Stellung und der Bau seiner Glieder läßt ahnen, mit welcher Elastizität er aufspringen wird. Die Kunst wird seine sitzende nackte Jünglingsfigur mehr schaffen, ohne dieses Erzbild wenigstens mit einem Blick zu Rate zu ziehen. Ist es aber wirklich Hermes? Was er an den Füßen angeschnallt hat, sind keine Sandalen, sondern Flügel, die ihm also nicht von Hause aus angehören; sodann hat sein Kopf wohl den Hermestypus, aber auf einer niedrigern Stufe, und vollends geben ihm die abstehenden Ohren etwas Genrehaftes. Vielleicht haben wir irgendeinen unbekannten Mythus oder auch nur einen unergründlichen Scherz vor uns.

In den Uffizien zu Florenz kann eine ausgezeichnet wohl- b
erhaltene römische Statue (im ersten Gang) gerade zum Beleg des Gesagten dienen, insofern hier die Flügel unmittelbar über dem Knöchel aus dem Fuß herauswachsen. Von viel größerer Bedeutung ist der leider sehr stark, und zwar als Apoll restaurierte sitzende Hermes im zweiten c
Gange. Der Gott ist sehr jugendlich, etwa fünfzehnjährig gedacht, aber in größerm Verhältnis ausgeführt, so daß man ihn in seinem verstümmelten Zustande leicht verkennen konnte, indem seine spätere gymnastische Bildung hier nur leise angedeutet ist. Ein Blick auf den ebenso jugendlichen Apoll, etwa den Sauroktonos, zeigt freilich den gründlichen Unterschied; hier wollen alle Formen nur das leichteste Dasein ausdrücken, während im Hermes die Rüstigkeit und Elastizität ein wesentlicher Zug ist, selbst wo er ruht wie hier. (Schöne römische Arbeit; in der Nähe eine ähnliche, viel geringere Statue mit dem echten Hermeskopfe; die Lyra, deren Erfinder Hermes war, ist hier antik.) — Noch knabenhafter und fast genreartig ist Her- d
mes dargestellt in einer Statue der Inschriftenhalle ebenda, einem guten römischen Werke. Er steht auf einen Stamm gelehnt; im ursprünglichen Zustande hielt er etwas mit der rechten Hand, auf die seine Blicke gerichtet sind. — Ob der gute römische Torso von Basalt (in der Halle des e
Hermaphr. ebenda) einen Hermes oder einen Satyr vorstellte, ist schwer zu entscheiden.

Vom Geschlecht des Hermes als Schützers der Ringschulen sind alle *Athleten* griechischer Erfindung. Man erwarte hier nicht den zum Gladiator abgerichteten römischen Sklaven. Der griechische Jüngling übte sich in allen Gattungen der Gymnastik freiwillig, weil ihm die gleichmäßige Ausbildung des ganzen Menschen Lebenszweck war. Und so stellte ihn die Kunst dar, edel bewegt oder edel stehend, elastisch ohne alles Tänzerliche, mit irgendeiner äußern Andeutung des eigentlich Gymnastischen; der ganze Leib aber ist in allen Teilen durchgearbeitet und der Weichlichkeit abgerungen, ohne doch in der reichen Muskulatur irgendwie absichtlich zu erscheinen. Eine innere Schwungkraft scheint ihn zu beleben. Der in der Regel kleine Kopf mit kurzem Haar sitzt frei und schön auf dem Nacken; der Ausdruck ist ernst und sanft und klingt sehr deutlich an den des Hermes an.

a Im Braccio nuovo des Vatikans bereiten die Athleten der Halbrotunde, mittelgute Arbeiten, auf den vor drei Jahren gefundenen *„Apoxyomenos"* am Ende des Saales vor. Wenn die Kenner in demselben auch nicht das berühmte Original des Lysipp finden und im einzelnen manches tadeln wollen, so bleibt die Statue doch eine der besten dieser Art. Die so schwer auf schöne Weise zu gebende Bewegung der Arme und die dadurch begründete Linie des Körpers sind hier Wunder der Kunst.

Sehr reizende Motive gewähren sodann die *Diskobolen* oder Scheibenwerfer; sei es, daß sie gebückt im Augenblick des Werfens, oder stehend und sich zum Wurf vorbereitend gebildet wurden; immer geschah es mit dem höchsten, durch die ganze Gestalt verbreiteten Ausdruck des Momen-

b tes. Der Vatikan enthält (in der Sala della biga) sehr ausgezeichnete Beispiele, einen stehenden, mit Auge und Gebärde sein Ziel messenden, nach Naukydes, und einen

c gebückten, nach Myron; von letzterm ein noch schöneres Exemplar im Palast Massimi zu Rom. Ein sehr zusammengestückelter stehender, von ursprünglich guter Arbeit, im

d Braccio nuovo des Vatikans. Eine geringere Wiederholung

e des myronischen in den Uffizien, zweiter Gang.

Bei weitem am häufigsten aber sind ruhig stehende Athletenbilder, ohne Andeutung einer besondern Tätigkeit. Bei ihrer oft stark restaurierten Beschaffenheit und dem meist geringen Wert ihrer Ausführung (als Deko-

rationsfiguren) ist es nötig, sich zu erinnern, daß man doch vielleicht manches Nachbild nach jenen Hunderten der schönsten Athletenstatuen im Hain von Olympia vor sich hat. — Zu diesen ruhig stehenden Athleten gehört vielleicht, wie wir sehen werden, der sog. kapitolinische Antinous. Andere Arbeiten von Wert: der Athlet mit Salb- a
gefäß in der Galeria delle statue des Vatikans; der schlanke, kurzhalsige, einem altertümlich strengen Original nach- b
gebildete, im großen Saale des kapitolinischen Museums; der das Stirnband Umlegende (Diadumenos) im großen c
Saal des Palastes Farnese, nach einem berühmten Motiv. — Vier Athleten im ersten Gang der Uffizien zu Florenz, zum Teil willkürlich restauriert und von jeher nicht viel d
mehr als Dekorationsarbeit, aber vielleicht nach Originalen der großen alten Zeit, worauf der breite, gewaltige Typus und besonders die Bildung des Kopfes und Halses hinweist. Ein ähnlicher im Pal. Pitti (inneres Vestibül ober- e
halb der Haupttreppe).

Von den Bronzen des Museums von *Neapel* (Abteilung der f
großen Bronzen) gehören außer mehrern schönen Köpfen hierher die beiden trefflichen Statuen der gebückt laufenden Jünglinge. Bei Werken von so lebensvoller, wenn auch einfacher Arbeit hat der geringste Zug seine Bedeutung. Es wird also eine sehr aufmerksame Betrachtung wohl dahin gelangen, zu entscheiden, ob eigentliche Wettläufer, ob Diskuswerfer, die ihrer entrollenden Scheibe nachblicken, ob endlich *Ringer* gemeint sind, welche sich den Punkt des Angriffs ersehen. Kenner des jetzigen Ringkampfes versichern das letztere.

Ein sehr tüchtiger bronzener Athlet, der sog. Idolino, steht g
in den Uffizien (zweites Zimmer der Bronzen) auf einer prächtigen Basis aus der Renaissancezeit, von Verocchio oder Settignano. — Ebendaselbst (6. Schrank) die Sta- h
tuette eines Ringers in voller Bewegung; am aufgehobenen rechten Ellbogen ist noch die Hand seines fehlenden Mitringers erhalten.

Diese wahrscheinlich erst aus römischer Zeit stammenden Exemplare lassen auf die Verehrung schließen, welche jenen ebenfalls ehernen Athletenbildern der griechischen Kampfstätten noch immer gewidmet wurde. Die spätere Skulptur muß nach den Siegerstatuen von Olympia wie nach einer Sammlung von Urkunden der Kraft und Anmut emporgeblickt haben.

Die beiden Ringer in der Tribuna der Uffizien zu Florenz werden bei Anlaß der Gruppen behandelt werden.

Bekanntlich nahmen, wenigstens in Sparta, auch die Mädchen an gewissen Wettkämpfen teil, und es ist zu glauben, daß sich die Skulptur die darstellbaren Motive nicht entgehen ließ, welche dabei zum Vorschein kamen. Erhalten ist, wenigstens in guter alter Kopie, eine zum Aus-
a lauf bereite Wettläuferin (im obern Gang des Vatikans); eine graziöse, nichts weniger als amazonenhafte Gestalt, in welcher das Jungfräuliche vortrefflich ausgedrückt ist. Die kurzgeschnittenen Stirnhaare gehörten zur Sache; auch die Büste ist so ausgeweitet, wie der Wettlauf es erfordert, die Beine von einer fast scharfen Ausbildung.

Überaus traurig ist der endliche Ausgang des Athletenbildens. Das kaiserliche Rom begeisterte sich nämlich so sehr für die Wagenführer seiner Zirken und die Gladiatoren seiner Amphitheater, daß deren leibhafte Abbildungen mit Namensbeischrift Mode wurden. Dieser Art sind
b schon die Mosaikfiguren aus den Caracallathermen in
c einem obern Saale des Laterans und vollends die aus dem 4. Jahrhundert stammenden im Hauptsaal der Villa Bor-
d ghese. Selbst an Sarkophagen (z. B. einem im ersten Gang der Uffizien) kommen Wagenführer mit Namen vor. Auch die alten Griechen waren von der persönlichen Darstellung bestimmter Athleten ausgegangen, allein sie hatten dieselbe auf eine allgemeine Höhe des Schönen gehoben und sie bald nur als vielgestaltige Äußerungen des Schönen dargestellt.

Es kann nicht befremden, daß die Statuen von hellenischen *Kriegern* bisweilen schwer von den Athletengestalten zu trennen sind. Über eine der berühmtesten Statuen des Altertums, den borghesischen Fechter (im Louvre), hat man sich lange Zeit nicht ganz einigen können, ob darin ein Ringkämpfer oder ein Krieger zu erkennen sei; die Stellung spricht für das letztere, die Formen des Körpers aber sind die der vollendetsten Athletik, wie sie kaum an einer andern Statue vorkommen. (Von einem römischen Gladiator kann gar nicht die Rede sein.) Eine Anzahl von Statuen aber stellen ohne Zweifel wirkliche Krieger dar, mögen sie nun besonders gearbeitet sein oder irgendeiner Schlachtgruppe angehört haben. Ersteres
e gilt wohl von dem schönen, ausruhend auf der Erde sitzenden Krieger der *Villa Ludovisi* (Hauptsaal), von grie-

chisch scheinender Arbeit, der wir schon bei Anlaß des nahen Ares erwähnten. Vier Marmorbilder des Museums von Neapel (erster Gang, leider wie so manches aus der a
alten farnesischen Sammlung stark überarbeitet) waren vielleicht eher Teile einer Gruppe, und zwar am ehesten einer Giebelgruppe, wie ihre ausschließliche Berechnung auf die Vordersicht andeutet[1]. Einer dieser Kämpfer sinkt tödlich verwundet zusammen; einer, mit besonders schön entwickeltem Körper, ist im Anspringen begriffen; ein dritter legt aus; ein vierter, sehr jugendlich und mit kurzem Mantel bekleidet, scheint sich, bereits verwundet, zu verteidigen. Die Motive sind sämtlich von höherm Werte als die übrigens noch immer gute Ausführung; es sind schöne griechische Einzelgedanken aus einer jener Kampfszenen, die das bedeutendste Faktum in einer geringen Anzahl von Figuren gleichsam verdichtet und konzentriert darstellen mußten. Daß das Urbild ein sehr altes war, beweist der einzig echt erhaltene Kopf des zweiten, dessen regelmäßige Haarlöckchen und starkes Kinn noch unmittelbar an die Ägineten erinnern. — In demselben Gang finden sich noch mehrere Kriegerstatuen teils von geringerm Wert, teils von überwiegend modernen Bestand- b
teilen. — In der Halle des farnesischen Stieres findet sich auch eine jener seltenen Statuen aus dem trojanischen Heldenkreise (kolossal, schon in antiker Zeit (?) restauriert und mit einem Bildniskopf versehen); der fast nackte Krieger trägt einen toten Knaben, den er an dem einen Fuße hält und über die Schulter hängen läßt, eilig aus dem Kampfgewühl; es ist wahrscheinlich Hektor, der dem Achill die Leiche des Troilos entrissen. Hier ist die Bildung allerdings keine athletische mehr, sondern eine im höhern Sinn heroische, soweit die antike Beschaffenheit sich erkennen läßt; die Bewegung und das Motiv der beiden Körper verraten ein vortreffliches Urbild. — Noch viel berühmter aber muß eine oft wiederholte Gruppe: Aiax (unter anderm Menelaos) mit dem Leichnam des Patroklus gewesen sein, welche bei Anlaß der Gruppen zu besprechen sein wird.

Der trefflichste Achill ist mit der ältern borghesischen Sammlung in den Louvre übergegangen. Vielleicht ist mit

[1] Einer Gruppe gehörte auch wohl der schlecht restaurierte kniende * Krieger in den Uffizien zu Florenz (zweiter Gang) an, ehemals vielleicht ein gutes Werk.

a einer tüchtigen Heroenstatue der Villa Albani (Vorhalle des Kaffeehauses) Achill gemeint. — Einen wunderschönen
b Kopf des Achill, von griechischer Arbeit, findet man im Camposanto zu Pisa (N. 78).

Von Odysseus haben wir nichts Sicheres, als die kleine Statue des Museo Chiaramonti (Vatikan), welche ihn dar-
c stellt, wie er dem Zyklopen die Schale reicht. Eine stramme, kräftige Figur; in den Zügen mehr der Energische, Vielduldende als der Schlaue.

Als Bildnisstatue eines Kriegers aus der historischen Zeit
d ist jedenfalls der *Alcibiades* in der Salla della biga des Vatikans zu betrachten, auch wenn die Benennung sehr zweifelhaft bleiben sollte. Es ist ein sehr schöner Akt der Verteidigung; der Beschauer erwartet, daß sie erfolgreich sein werde, weil in der ganzen Gestalt nicht nur physische Macht, sondern hohe geistige Entschiedenheit waltet.

e Auf die Krieger folgen die *Jäger*, und zwar zunächst ihr mythisches Urbild, *Meleager*. Die berühmte *vatikanische* Statue (Belvedere), ein vorzügliches Werk der Kaiserzeit, wenn auch nicht in allen Teilen gleichmäßig belebt, gibt uns diesen Typus in seiner vollkommenen Ausbildung, sehr dem Hermes genähert, selbst in Gestalt und Zügen des jugendlichen Kopfes, und doch wieder wesentlich von ihm verschieden. Die Jagd verlangt und bildet einen Körper anders und einseitiger als die Athletik; ihr genügt das Schlanke und Rasche; eine für jede Probe durchgearbeitete Muskulatur wäre überflüssig. So schön und leicht nun diese Gestalt dasteht, so unbeholfen und zweideutig ist die Stützung unter dem linken Arm (Eberkopf und Tronco). Vielleicht hatte der Künstler ein ehernes Urbild vor sich und mußte sich in Marmor helfen, wie er konnte. Eine kleine Wiederholung von rosso antico im Museum von
f Neapel (Halle der farbigen Marmore). Eine stark über-
g arbeitete lebensgroße Statue im Hauptsaal der Villa Borghese.

Weit von dieser Auffassung entfernt und durch den Kon-
h trast belehrend: die Statue eines Jägers im großen Saal des Museo capitolino. Hier handelt es sich nicht um einen mythischen Heros, sondern nur um einen besonders geschickten und begünstigten römischen Jagdsklaven, der denn auch wie er war, von der Hand eines guten Künstlers (vielleicht der augusteischen Zeit), vor uns steht. Ob „Polytimus der Freigelassene", wie an der Basis zu lesen

ist, auf den Jäger, Bildhauer oder Eigentümer geht, wollen wir nicht entscheiden.

Wenn sich in jeder Gottheit irgendeine Seite des griechischen Wesens ideal ausdrückt, so ist *Pallas Athene* eine der höchsten Versinnlichungen dieser Art. Aus der Lichtjungfrau, welche die dämonischen Mächte bekämpft und das Haupt der besiegten Gorgo an der Brust trägt, war schon bei Homer und Hesiod eine Schützerin jeder verständigen und kräftigen Tätigkeit, die Begleiterin, der Genius des „Griechen als solchen" geworden, wie wir den vielduldenden Odysseus wohl nennen dürfen; sie ist der Verstand des Zeus und aus seinem Haupte geboren. Weder der Peloponnes noch Ionien hätten sie herrlich genug gebildet; als Schutzherrin von Athen erhielt sie ihren Typus durch die größten Künstler dieser Stadt, vorzüglich durch Phidias; aus ihrer Gestalt scheint Athen selber vernehmlich zu uns zu sprechen.

Die ältere Kunst hob an ihr wesentlich das Kriegerische hervor; erregt, selbst stürmisch schreitet die bewaffnete, strenge Jungfrau mit ihren fast männlichen Formen und Gebärden einher. So die schon erwähnte hieratische Statue a
in der Villa Albani (Reliefzimmer). — Eine späte Nachahmung eines ruhigern Tempelbildes, im Hauptsaal der
Villa Ludovisi, interessiert hauptsächlich durch den Künst- b
lernamen: Antiochos von Athen.

Einen viel entwickeltern Typus, in welchem indes noch immer die kriegerische Stadtherrscherin vorwaltet, finden wir in einer Statue des Museums von Neapel (Halle der c
Flora) ausgedrückt. Das Haupt, von mächtigen, fast junonischen Formen, trägt einen Helm, dessen reicher Schmuck samt der umständlich behandelten Ägis der ganzen Gestalt noch etwas Buntes gibt. Man vergleiche mit dieser Statue
die in der Intention übereinstimmende im Hauptsaal der d
Villa Albani, welche bei sehr vorzüglicher griechischer Arbeit noch etwas Heftiges und Befangenes hat; die Statur untersetzt, der Helm, in Form eines Tierfelles, wie eine Haube anliegend. (Eine schöne kleine Bronze der Uffizien: e
Bronzen, zweites Zimmer, 1. Schrank, zeigt ähnliche Auffassung.) Sehr eigentümlich als kriegerisches Mädchen, erscheint Pallas in einer schön gedachten, aber nur mittelgut ausgeführten Statue der Uffizien (Verbindungsgang), f
das vortrefflich übergeworfene, mit der Linken an der Hüfte festgehaltene Gewand reicht nur bis an die Waden.

Der echte, wenigstens alte Kopf schaut, seit das Halsstück neu eingesetzt ist, etwas sentimental aufwärts.

Die volle Herrlichkeit der Göttin spricht sich jedenfalls erst in demjenigen Typus aus, welcher in zwei (nicht sehr von-
a einander abweichenden) Statuen erhalten ist: der Pallas
b Giustiniani im Braccio nuovo des Vatikans, und der Pallas von Velletri[1] in der obern Galerie des kapitolinischen Museums. In langem einfach gefalteten Gewand und Mantel steht sie ruhig da; von den Waffen hat die letztgenannte Statue sogar nur den schlichten hohen Helm und den Speer. Ihr länglich ovales Antlitz mit dem strengen Blick und Mund ist bei hoher Schönheit weit entfernt von aller Bedürftigkeit, von aller Liebe; das unbeschreiblich Klare ihrer Züge wirkt indes doch nicht wie Kälte, weil eine göttliche Macht darin waltet, die Vertrauen erregt. Gerade die gänzliche Einfachheit der ganzen Darstellung läßt diesen Ausdruck so überwältigend hervortreten. — Ob wir hier einen der Typen des Phidias oder einen etwas spätern vor uns haben, mag unentschieden bleiben — jedenfalls wird man den Künstler glücklich preisen, der das Wesen der Pallas Athene zuerst *so* empfand. (Die Pallas von Velletri in der Arbeit ungleich; die giustinianische leider stark geglättet. Eine ähnliche Figur, von guter römischer
c Arbeit, mit modernem Kopfe, im Pal. Pitti zu Florenz, inneres Vestibül oberhalb der Haupttreppe.)

Eine Menge einzelner Büsten der Göttin halten im ganzen
d diesen spätern, ruhigen Typus fest. Man wird im Braccio nuovo des Vatikans eine sehr schöne, in der Höhe stehende vielleicht nicht sogleich als modern erkennen; der Kopf
e ist aber in der Tat einem antiken Bruchstück zuliebe hinzugearbeitet. — Im Museo Chiaramonti eine Kolossalbüste mit eingesetzten Augen und Drahtwimpern, etwas leere römische Prachtarbeit. Ebendort ein kleines gutes Köpf-
f chen. In den Büstenzimmern eine vortreffliche große
g Büste. Im Museum von Neapel (Halle des Jupiter) zwei gute Büsten.

Von der kriegerisch gerüsteten Pallas geradezu entlehnt wäre der Typus der *Göttin Roma,* wenn wir die
h einzige vorhandene Statue über dem Brunnen auf dem Kapitol wirklich als solche in Anspruch nehmen dürfen. — Ganz sicher ist dagegen das Relief an der Palasttreppe

[1] Eine andere Pallas von Velletri im Louvre; es ist die kolossale mit erhobenem rechten Arm.

der Villa Albani; die schlanke, amazonenhafte Roma, in a
kurzem Gewand bis an die Knie, das Haupt behelmt, thront
hier auf Trophäen. Bei nicht eben geistvoller Ausführung
ist sie als die stets rüstige, sprungfertige Siegerin doch
glücklich charakterisiert. — Die sitzende Kolossalstatue b
im Garten der Villa Medici soll ebenfalls eine Roma sein.
Bei diesem Anlaß sind noch einige andere lokale Personifikationen zu nennen.

Auch die *Provinzen* wurden bisweilen an Siegesdenkmalen charakterisiert. Von größern Bildwerken dieser Gattung sind uns nur eine Anzahl Hochrelieffiguren erhalten (eine c
im untern Gang des Museo Capitolino, eine im Hof des
Konservatorenpalastes, mehrere im Museum von Neapel,
Halle des Jupiter), leblose römische Dekorationsarbeiten.
An einem berühmten Altar aus Puteoli (Museum von d
Neapel, Halle des Tiberius) sind vierzehn asiatische Städte
als allegorische weibliche Figuren dargestellt, wobei die
Kunst sich begreiflicherweise sehr auf die Attribute stützen
mußte; überdies ist der Marmor sehr verwittert. — Dies
alles kommt kaum in Betracht neben einer kleinen, wun-
derschönen Figur des Vatikans (oberer Gang), welche die e
Tyche oder Stadtgöttin *von Antiochien* vorstellt. Ganz be-
kleidet sitzt sie mit aufgestütztem Arm und übereinander-
geschlagenen Füßen auf einem Fels, unter ihr die nackte
Halbfigur des Flußgottes Orontes. (Nachahmung eines
Werkes aus der Diadochenzeit.) Hier endlich ist vor allem
ein schönes lebendes Wesen dargestellt und die geogra-
phische Symbolik untergeordnet. In Antiochien, wo das
Urbild stand, wußte ja doch jedermann, welche Göttin
gemeint war. (Zwei kleine Bronzewiederholungen in den f
Uffizien, zweites Zimmer d. Br., 4. Schrank.)

In eigentümlicher Seitenverwandtschaft zu Pallas Athene stehen, dem Typus nach, die *Amazonen*, deren höchste Ausbildung ja vielleicht wesentlich demselben großen Bildner angehört, welchem das höchste Ideal der Stadtgöttin von Athen seine Züge verdankt, Phidias. Der herrliche Gedanke, männliche Kraft in weiblichem Leib darzustellen, gehört ganz der Zeit der hohen Kunst an, so wie die zierlich und buhlerisch gewordene Kunst sich charakterisiert durch die Schöpfung des Hermaphroditen, welcher durch die Vermengung des sinnlich Reizenden der beiden Geschlechter ein vermeintlich Höheres repräsentieren soll. — Die Sage von dem kriegerischen asiatischen Frauenvolk und von

seinen Kämpfen mit den griechischen Helden gab nur den Anlaß zu dem hohen künstlerischen Problem, welches Polyklet, Phidias, Ktesilaos, Dositheus u. a. jeder auf seine Weise löste. Ausgeschlossen blieb wie bei Pallas in dem strengen ovalen Kopf jeder Ausdruck des Liebreizes; bei aller Entfaltung der Kraft gehen aber doch die Formen nie über das Weiche und Weibliche hinaus. Das leichte aufgeschürzte Gewand deckt nur einen Teil der Brust und die Hüften bis zum Knie; es fließt so um die Gestalt, daß jede Nuance der Bewegung sich darin klar ausdrückt. Dies war sehr wesentlich, denn das Heroische ließ sich im Weibe, wenn es schön bleiben sollte, überhaupt nur als Rüstigkeit, Bewegungsfähigkeit darstellen. — Bei den einzelnen auf uns gekommenen Motiven ist nie zu vergessen, daß die Künstler diese Heroinnen als Gattung, als Volk dachten, und daß wir lauter Episoden eines größern Ganzen vor uns sehen. Das schönste Motiv, die den Speer zum Sprung aufstützende Amazone des Phidias, kann man leider nirgends rein genießen, indem sie (Exemplare im
a Braccio nuovo und in der Galeria delle statue des Vatikans,
b sowie im Museo capitolino, Zimmer des sterbenden Fechters) statt des Speeres mit einem Bogen restauriert zu werden pflegt, doch bleibt der Ausdruck und die imposante Haltung des Kopfes, und in dem Körper das so kräftige und zugleich so anmutige Sichanschicken zum Sprunge. —
c Die verwundete Amazone des Ktesilaos, in einer Wiederholung des Sosikles, im großen Saale des Museo capitolino.
d Eine interessante kleine Bronzewiederholung der Amazone des Phidias findet sich in den Uffizien (Bronzen, zweites Zimmer, 2. Schrank; mit restauriertem Arm.)
e An der bekannten Statuette des Museums von Neapel (große Bronzen), welche eine behelmte kämpfende Amazone zu Pferd darstellt, ist der Typus nur wenig zu erkennen.

Die Gestalt *Apolls*, wie wir sie aus den Statuen der Blütezeit und deren Nachahmungen kennenlernen, ist das gemeinsame Resultat sehr verschiedener mythischer Grundanschauungen und einer bestimmten künstlerischen Absicht auf eine Darstellung des Höchsten. Apoll ist ein kämpfender Gott, welcher Ungeheuer und trotzige Menschen vernichtet, er ist zugleich der Gott alles heilvollen, harmonischen Daseins, dessen Sinnbild und Beihilfe Musik und Dichtung sind; als Teilhaber an der höchsten Weisheit gehört ihm auch vorzugsweise die Weissagung und deren

Ausdruck, die Orakel. Die ausgebildete Kunst aber konnte diese Charakterzüge nicht alle einzeln darstellen; sie gab als gemeinsames Symbol aller Ordnung und alles Heiles ein Bild der höchsten, man könnte sagen, zentralen Jugendschönheit, wie dies dem Geiste des Griechen gemäß war. Kithara, Lyra, Bogen und Köcher bleiben nur als Attribute; das wahre Kennzeichen des Apoll ist eine Idealform, welche von jeder Spur einer Befangenheit, eines Bedürfnisses vollkommen rein ist, und nicht bloß zwischen dem gymnastischen Hermes und dem weichen Dionysos, sondern zwischen allen Göttergestalten die höchste Mitte hält. Schlanke Körperformen, mit so viel Andeutung von Kraft, als die jedesmalige Bewegung verlangt; ein ovales Haupt, durch den mächtigen Lockenbund über der Stirn noch verlängert erscheinend; Züge von erhabener Schönheit und Klarheit.

Von den in Italien vorhandenen Statuen gewähren allerdings nur wenige eine volle Anschauung dieses Ideals; die meisten sind römische, sogar nur dekorative Arbeiten. Doch befindet sich darunter der *vatikanische Apoll* (in einem a
besondern Gemach des Belvedere), als Sieger über den Drachen Python, vielleicht über die Niobiden, ja als Vertreiber der Erinnyen gedacht — je nachdem man einer Erklärung beipflichtet — wendet er sich, nachdem sein Pfeil getroffen, mit hohem Stolz, selbst mit einem Rest von Unwillen hinweg. (Die deklamatorisch restaurierte rechte Hand möge man sich wegdenken.) Wahrscheinlich Nachahmung eines Erzbildes, wie der Mantel andeutet, zeigt diese Statue eine Behandlung des einzelnen, die man am ehesten der ersten Kaiserzeit zutrauen will und die gegenwärtig nicht mehr so mustergültig erscheint, wie zur Zeit Winckelmanns. Einer unvergänglichen Bewunderung bleibt aber der Gedanke des Ganzen würdig, das Göttlich-Leichte in Schritt und Haltung, sowie in der Wendung des Hauptes. (Welches übrigens, der Wirkung zuliebe, weit nach der rechten Schulter sitzt.)

Noch im Kampfe begriffen, die Sehne des Bogens an- b
ziehend[1], finden wir Apoll in einer Bronzestatue des Museums von Neapel (große Bronzen). Hier ist er aber ungleich jugendlicher, schlank, als Knabe, doch mit einem ähnlichen unwilligen Ausdrucke des Köpfchens gebildet. Die schöne

[1] So schließt man aus der Haltung der Hände, denn der Bogen ist nicht mehr erhalten.

Bewegung seines Laufes wird durch das über den Rücken und dann vorn über die Arme geschwungene Stückchen Gewand gleichsam noch beschleunigt.

Am häufigsten repräsentiert ist der Typus des angelehnt ausruhenden Apoll, welcher den rechten Arm über das Haupt schlägt und mit der Linken meist die Kithara hält. Dieses Motiv mit seinem fast genrehaften Reiz kam, wie wir denken möchten, ursprünglich nur einem sehr jugendlichen Apoll zu, und so stellt auch die berühmte florentinische Statue (Uffizien, Tribuna), welche mit Recht der
a „*Apollino*" genannt wird, den Gott auf der Grenze des Knaben- und Jünglingsalters dar. Leider mußte dieses Werk in neuerer Zeit, schwerer Verletzungen wegen, einen Kittüberzug annehmen, welcher die echte Epidermis völlig verhüllt; allein die praxitelische Schönheit schimmert noch deutlich durch. Der Ausdruck des leichtesten Wohlseins ist hier mit einem hohen Ernste verbunden, welcher die Gestalt auf den ersten Blick von bloß halbgöttlichen Wesen unterscheidet.

Die lebensgroßen, ja kolossalen Statuen desselben Motives sind wohl spätere und an sich keineswegs glückliche[1] Vergrößerungen, welches auch ihre Umbildung ins Er-
b wachsene und Volle sein möge. So die zum pythischen Apoll mit Schlange und Dreifuß umgeschaffene, kolossale halbbekleidete Figur von dieser Haltung, im großen Saal
c des Museo capitolino, und die ähnliche große Basaltstatue im Museum von Neapel (Halle der farbigen Marmore);
d besser und ganz nackt die große Statue im Zimmer des sterbenden Fechters (Museo capitolino); — ehemals hatte die-

[1] Einer der vielen Belege dafür, wie wenig der Maßstab Sache der Willkür ist. Je feierlicher, symmetrischer ein Motiv ist, desto eher wird es Vergrößerungen und Verkleinerungen ertragen; je momentaner und genrehafter, desto weniger; sodann dürfen Unausgewachsene, für welche die Kinder- und Knabengröße ein Teil des Charakters ist, nicht bedeutend vergrößert werden — anderer und
* gewichtiger Seitenursachen nicht zu gedenken. Lehrreich sind in dieser Beziehung die vergrößerten Marmorkopien berühmter Antiken in der Villa reale zu Neapel. Wenn vielerlei Ungleichartiges, noch dazu in freiem Raume, gleichmäßig wirken soll, so wird man allerdings dem Maßstab Gewalt antun müssen; das Auge wird aber den einzelnen Fall auch leicht erraten, wo dies geschehen ist. Das riesenhafte Herakleskind im großen Saale des Museo capitolino gehört ebenfalls hierher — um von den Weihbeckenengeln in S. Peter zu schweigen.

selbe Stellung der jetzt mit ausgestrecktem Arm restau- a
rierte Apoll am Ende des ersten Ganges der Uffizien, vielleicht eine Arbeit hadrianischer Zeit; auch derjenige im Dogenpalast zu Venedig, Corridojo, leidlich römisch. b
Eine vom Apollino ganz verschiedene und doch wieder unendlich schöne Bildung des jugendlichen Apollon verdanken wir sicher dem großen Umbildner des Erhabenen in das Lieblich-Reizende, Praxiteles. Es ist derjenige Apoll, welcher, mit der Linken leicht an einen Baumstamm gelehnt, einer an diesem emporkriechenden Eidechse auflauert. (In der Rechten, wo sie richtig restauriert ist, hält er den Pfeil, womit er das Tier zu töten gedenkt, sobald es hoch genug gekrochen sein wird; daher sein Name *Sauroktonos,* Eidechsentöter.) Die noch beinahe knabenhaften, überaus schlanken Formen, die fast weiblich schönen Züge des Kopfes und die leichte ruhende Stellung, welche an den Satyr periboëtos desselben Meisters erinnert, geben diesem genrehaften Motiv einen hohen Reiz. So mußte das Far niente eines jungen Gottes gebildet werden. Ein sehr schönes, stark restauriertes Exemplar im Vatikan, Galeria delle c
statue. Ungleich geringer das kleine bronzene in der Villa d
Albani (Zimmer des Äsop). Eine ähnliche Statue, aber e
mit Lyra, Dreifuß usw. aus Marmor verschiedener Farben ergänzt, in den Uffizien zu Florenz (zweiter Gang).
Diesem berühmten Motiv glauben wir den sog. *Adonis* des f
Museums von Neapel (in der danach benannten Halle) an die Seite stellen zu dürfen. Abgesehen von den restaurierten Armen und Beinen bleibt ein jugendlicher Torso übrig, minder weich als Dionysos, minder athletisch als Hermes, mit einem reichlockigen Haupt, dessen Züge am ehesten sich den apollinischen nähern. Eine Ahnung sagt uns, daß auch dieses schöne, genießende Wesen in die Reihe praxitelischer Bildungen zu setzen sein möchte; über seine besondere Benennung darf man im Zweifel bleiben. Die vorzügliche Arbeit könnte wohl griechisch sein[1]. — Vielleicht der trefflichste Apoll Roms, nach dem belvederischen und dem Sauroktonos, ist derjenige im Musenzimmer der g
Villa Borghese. (Von parischem Marmor; bis an die Knie das meiste alt.) An demjenigen im großen Saal des Palazzo h
Farnese sind die alten Teile ebenfalls sehr schön.

[1] Eine sehr schöne kleine Bronze, welche mich in der Auffassung an diese Statue erinnerte, findet sich im Museo zu Parma. Ebendort noch ein guter, ganz kleiner Apoll.

Als Führer der Musen nimmt der Gott eine Gestalt und Haltung an, welche nur im Zusammenhang mit den Musen selbst ihren vollen Sinn offenbart. (S. unten.)

Von den einfachen, stehenden Apollobildern ohne besondere Beziehung ist dasjenige im Palast Chigi zu Rom
a nennenswert, welches noch mehr dem kräftigen als dem reich-schönen Typus nahesteht. Noch altertümlicher, viel-
b leicht nach einem frühgriechischen Werke, ein zweiter Apoll im großen Saal des Museo capitolino. Eine kleine
c florentinische Bronze (Uffizien, zweites Zimmer d. Br., 1. Schrank) stellt den Apoll ebenfalls in früherer Art, mit der Rechten über die Schulter in den Köcher greifend, dar.

Ein bis jetzt nicht erklärter Moment der Ruhe ist ausgedrückt in dem nackt mit gekreuzten Beinen stehenden, scheinbar mit dem linken Oberarm auf sein lang herabfallendes Gewand gelehnten Apoll; am untern Ende des Gewandes der Schwan. (Ich kenne davon fünf Exemplare: Museum von Neapel, zweiter Gang; — Museo capitolino,
d großer Saal; — Uffizien in Florenz, erster — und zweiter Gang, das letztere vielleicht am besten gearbeitet; — großer Saal des Palazzo vecchio in Florenz.) Ob das Gewand irgendeine Stütze verhüllend gedacht ist, von der doch wenigstens in den vorhandenen Wiederholungen gar keine Andeutung erscheint? Ob ein ehernes Original vorlag, dessen Stütze dem Kopisten in Marmor nicht genügen konnte? Jedenfalls muß das Urbild von hohem Werte gewesen sein, wie schon die öftere Wiederholung und die höchst anmutige Stellung zeigt. Das zweite florentinische Exemplar hat einen fast weiblichen und doch echten Kopf.

Die Schwester Apolls hat wie in den Grundbedeutungen (als Kämpferin gegen Tiere und Frevler und als Lichtspenderin) so auch in der Gestalt Ähnlichkeit mit ihm. Die Kunst der Blütezeit bildete sie indes nicht zu einem so allseitigen Ideal aus wie den Bruder; der Aphrodite blieb es vorbehalten, die „Wonne der Götter und der Menschen" zu werden, während in *Artemis* Bewegung und Tätigkeit zu sehr vorherrschten. Ihre sehr zahlreichen, aber fast durchgängig stark restaurierten Statuen lassen sich auf zwei merkbar verschiedene Typen zurückführen.

Der eine ist der einer reifen Jungfrau von reicher, voller Bildung, welche sich bisweilen in der Rundung und den Zügen des Hauptes der siegreichen Aphrodite nähert. Die Gestalt ist wohl die der Jägerin, allein ohne alles Amazonen-

hafte, von milden Formen. So sehen wir sie, ganz bekleidet, in der liebenswürdigen Statue des Braccio nuovo a (Vatikan); es ist *Diana*, die den schlafenden *Endymion* beschleicht, ängstlich und behutsam, in denkbar schönster Bewegung. — Die meisten Statuen stellen sie jedoch bloß in dem bis über die Knie aufgeschürzten Untergewand, hurtig schreitend, begleitet von einer Hirschkuh, auch wohl von einem Hunde, dar. So das mittelmäßige, aber des Kopfes wegen charakteristische Werk im Museum von b Neapel (zweiter Gang). Bisweilen sind ihre Locken über der Stirn zu einem Bunde (Krobylos) geknüpft, wie es der Jägerin und auch dem streitbaren Apoll zukommt (der schönen Wirkung halber indes auch bei den Aphroditenbildern von der knidischen abwärts zur Regel wurde).

Der andere Typus, der sich viel enger an den des Apoll anschließt, mußte da entstehen, wo die Geschwister als zusammengehörig dargestellt oder gedacht wurden, also bei ihrem gemeinsamen Kampf, z. B. gegen die Niobiden. So ist das getreue Gegenstück zum Apoll von Belvedere, die Diana von Versailles (im Louvre), dem Bruder dermaßen entsprechend gebildet, daß man an einer Zusammengehörigkeit beider kaum zweifeln mag. Außer den sehr schlanken Verhältnissen hat die Göttin mit ihm hier auch den Ausdruck des Unwillens gemein, der in dem schmalen weiblichen Kopfe sich fast zu scharf und höhnisch ausspricht; ihre nicht menschlich ungestüme, sondern übermenschlich unaufhaltsame Bewegung zeigt, daß sie erst zum Kampf oder zur Jagd eilt, während Apoll seinen siegreichen Pfeil schon entsandt hat. Von den italienischen Sammlungen enthält das Museum von Neapel (große Bron- c zen) den Oberleib einer Diana, welche zu dem ebendort aufgestellten laufenden Apoll (S. 420, b) gehörte und zugleich stark an die Statue des Louvre erinnert.

Als Lichtbringende (lucifera), als Luna (Selene) erscheint Diana in der Regel ganz bekleidet[1] mit (meist restaurierten) Fackeln in den Händen. (In der körperlichen Bildung bald mehr dem erstgenannten, bald mehr dem letztgenannten Typus entsprechend.) Die Kunst bemühte sich hier, das Eilige und Leichte des Schrittes in einem reichen, rauschend bewegten Gewande auszudrücken. Wir besitzen von zwei gewiß sehr vorzüglichen Originalen, einem stark

[1] So schon in der ihres Wertes halber zuerst genannten Diana des Braccio nuovo, welche ja als Selene gedacht ist.

ausschreitenden und einem in kleinen Schritten gleichsam schwebenden, nur Nachbildungen von bedingtem Werte.
a Statuen im Museo Chiaramonti und im Gabinetto delle Ma-
b schere des Vatikans; die letztere mit einem ähnlichen fast bittern Ausdruck, wie die Töterin der Niobiden; die reichen Haare nicht aufwärts gebunden, sondern offen zurückwallend. — Eine wirklich schwebende (auf einem zurück-
c tretenden Tronco ruhend) im Kaffeehaus der Villa Albani; ihr Kopf vom ernst-lieblichen Typus. Eine schlecht restau-
d rierte Schreitende im Pal. Riccardi zu Florenz (Vorzimmer der Acad. della Crusca).

Bei einem Vergleich mit den flatternden Gewändern der Berninischen Schule wird man selbst den manieriertesten Dianenbildern dieser Art im Verhältnis das schöne und edle Maßhalten zugestehen, das die antike Kunst nie ganz verläßt.

e Schließlich ist eine schöne kleine Bronze der Uffizien (zweites Zimmer d. Br., 4. Schrank) nicht zu übersehen.

So wie Apoll unter den Göttern, so bezeichnet *Aphrodite* unter den Göttinnen die Sonnenhöhe griechischer Idealbildung, nicht in ihrem ältern, königlich matronenhaften Typus, sondern in derjenigen Gestalt, die sie erst in der Zeit nach Phidias empfing. Und zwar scheint sich zunächst diejenige Darstellung ausgebildet zu haben, welche wir aus der Venus von Melos (im Louvre) kennenlernen; vielleicht aus Scheu, zu frühe in den gewöhnlichen Liebreiz zu verfallen, gestaltete die Kunst sie als Herrin selbst über göttliches Geschick, als *Venus victrix*, wahrscheinlich mit den Waffen des Ares in den Händen, vielleicht auch eine Palme umfassend[1], und von den Hüften an bekleidet. Ihr Bau ist nicht bloß schön, sondern gewaltig, mit einem Anklang an das Amazonenhafte; ihr Haupt trägt göttlich freie und stolze Züge, die wir im Leben nicht wohl ertragen würden. — Eine nur sehr bedingte Reproduktion hiervon ist die *Venus von Capua* im Museum von Neapel (zweiter Gang), aus späterer, versüßender Kunstepoche. Die widerliche Restauration der Arme und den ganz willkürlich neben sie gestellten Amor denke man sich hinweg — denn von letzterm sind auch die Füße nicht alt, wie man behaupten will, sondern nur die untere Platte der Basis, welche indes ganz etwas anderes, etwa eine Trophäe getragen haben wird oder

[1] Bekanntlich fehlen der Venus von Melos die Arme, und auch die Fortsetzung der Basis bleibt zweifelhaft.

irgendeinen Gegenstand, den die Göttin mit der Hand berührte. In der Behandlung der Formen steht diese Aphrodite mehrern der unten zu nennenden lange nicht gleich. (In spielender Umdeutung braucht die spätere Kunst den Gedanken in der guten römischen Statue einer nackten, a
sehr jugendlichen Venus, welche sich das Schwert des Mars umhängt; Uffizien, Verbindungsgang.)

Es kann nicht befremden, daß die römische Kunst sich dieses Motives geradezu bediente, um die Viktoria, den weiblichen Genius des Sieges darzustellen. Dieser Art ist die herrliche eherne *Viktoria* im Museo patrio zu *Brescia;* b
schon im Typus des Kopfes der Göttin genähert, vergegenwärtigt sie uns vielleicht ziemlich genau die Haltung und Bewegung der siegreichen Aphroditen, nur daß sie auf den Schild schreibt und auch am Oberleibe mit einem (vorzüglich schön behandelten) leichten Gewande bekleidet ist. Sie steht mit dem linken Fuß auf einem (restaurierten) Helm und stützt den (restaurierten) Schild auf die vom Überschlag des Mantels bedeckte linke Hüfte. Auf Münzen des 1. Jahrhunderts n. Chr. sind Viktorien dieses Typus nicht selten.

Einen andern Sinn zeigt der von Praxiteles und seiner „*knidischen Aphrodite*" abgeleitete Typus. Das Göttliche geht hier rein in den wunderbarsten weiblichen Liebreiz auf, der sich in großartigen Formen unverhüllt, aber ohne alle Lüsternheit offenbart. Die Herrin ist hier zuerst mit einem bloß menschlichen Motiv, nämlich als baden Wollende oder Gebadete dargestellt; darauf deutet das Salbengefäß, auf welches sie bisweilen mit der einen Hand das Gewand legt; mit der andern, auch wohl mit einem Teile des Gewandes deckt sie den Schoß, nicht ängstlich, auch nicht buhlerisch, sondern wie es der Göttin geziemt. Oft hat sie beide Hände frei, die eine vor der Brust, die andere vor dem Schoß. Die Leichtigkeit und zugleich die Ruhe ihrer Stellung ist nicht mit Worten auszudrücken; sie scheint herbeigeschwebt zu sein. Das Schmachtende ist in den noch immer grandiosen Zügen des hier schon etwas schmalern Hauptes nur eben angedeutet.

Die verschiedenen Einzelmotive, welche wir soeben bezeichneten, sind meist in mehrern Beispielen nachweisbar, von welchen sich manche bis in die späteste Römerzeit hinein verlieren. Wir nennen nur die wichtigern Exemplare:

a Die *vatikanische* (Sala a croce greca) mit modernem, blechernem Gewande; der herrliche Kopf noch sehr an die Venus victrix erinnernd.

b Diejenige im Palast Chigi zu Rom, Kopie von Menophantos nach einer berühmten Statue in Troas; mit der Linken das Gewand vor den Schoß ziehend, die Rechte vor der Brust.

c Diejenige im Herakleszimmer der Villa Borghese.

d Die *kapitolinische* (in einem verschlossenen Zimmer des Museo capitolino); beide Hände frei; ziemlich stark vorwärts gebeugt, so daß die obern Teile des Hauptes dem Licht zu Gefallen etwas flach zurückliegend gebildet werden mußten; die Rückseite von unvergleichlicher naturalistisch-schöner Bildung. Fast unverletzt erhalten.

e Diejenige im Hauptsaal der Villa Ludovisi, sehr durch Politur verdorben und wohl nie von besonders guter, eher von schwülstiger Arbeit, verrät in der großartigen Auffassung des Kopfes ein treffliches Urbild. Die Haltung kommt der Venus Chigi am nächsten.

f Diejenige im Palast Pitti zu Florenz (inneres Vestibül oberhalb der Haupttreppe); der linke (richtig restaurierte) Arm nach dem Salbgefäß gewandt, der rechte vor dem Schoß. Gute römische Arbeit.

g Diejenige im Dogenpalast zu Venedig (Corridojo), der kapitolinischen nahe verwandt, von mittlerer römischer Arbeit; der Kopf noch mehr altertümlich.

Von diesen Aphroditenbildern unterscheidet sich eine dritte Gattung, an deren Spitze die mediceische Venus steht. Hier erreicht der Liebreiz seine höchste Stufe durch das Mädchenhafte, welches sich in den noch nicht vollständig ausgebildeten Formen und in dem feinen Köpfchen ausspricht. Der kleinere Maßstab gehört wesentlich dazu, um diesen Charakter zu vervollständigen. Von der Göttin sind wir hier allerdings wieder um eine Stufe weiter entfernt, und ein ernster Blick mag sich wohl gerne zurückwenden von dem Mädchen zu jenen reifen göttlichen Weibern, zur siegreichen und zur knidischen Aphrodite. Allein auch hier hat die Kunst ein Höchstes gegeben.

h Die *mediceische Venus*, in der Tribuna der Uffizien zu Florenz, ist ein Werk des Atheners Kleomenes, Sohnes des Apollodorus (die jetzige Inschrift neu, aber Kopie einer gleichlautenden echten), vielleicht aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. — Hier ist kein Gewand und kein Salbgefäß mehr beigegeben; die Kunst wagt es, die Göttin nackt zu bilden

um ihrer bloßen Schönheit willen, ohne Bezug auf das Bad. Der unumgängliche Tronco ist hier als Delphin gebildet, weniger um auf die Geburt der Venus aus dem Meere anzuspielen, als um den weichen Linien dieses Körpers etwas Analoges zur Begleitung anzufügen. Ob nun die Statue selbst das höchste denkbare Ideal weiblicher Schönheit darstelle — dies wird je nach dem Geschmack bejaht oder bestritten werden. Sehr verglättet und mit affektiert hergestellten Armen und Händen, gestattet sie überhaupt kein unbedingtes Urteil mehr; selbst am Kopf möchte das Kinngrübchen von moderner Hand verstärkt sein; zudem fehlt die ehemalige Vergoldung der Haare und das Ohrgehänge, nebst der farbigen Füllung der Augen. Für all das, was übrigbleibt, wollen wir den Beschauer nicht weiter in einem der größten Genüsse stören, die Italien bieten kann.

(Die Attitude, bald in mehr mädchenhaften, bald in frauenhaften Formen ausgedrückt, wurde eine der beliebtesten. Eine große Menge von Wiederholungen, in der Regel nicht mehr als Dekorationsfiguren, finden sich überall. Zwei überlebensgroße z. B., die eine mit dem zur Stütze dienen- a
den Gewand hinten herum, stehen im ersten Gang der Uffizien und gewähren mit ihren leeren Formen einen interessanten Vergleich, wenn man sich von der Vortrefflichkeit der mediceischen überzeugen will.)

Dieser Typus erst eignete sich zur Verarbeitung in eine Anzahl herrlicher Stellungen; die Göttin mußte sich von dem Kultusbild möglichst weit entfernen und ganz zum schönen Mädchen werden, damit die Kunst völlig frei damit walten konnte. In den bessern Fällen aber bleibt sie Aphrodite und über alles Genrehafte weit erhaben.

Wir nennen hier zuerst die *kauernde Venus* (Venus accrou- b
pie), deren schönstes Exemplar (Vatikan, gabinetto delle maschere) den Namen Bupalos trägt. (Nicht derjenige des 6. Jahrhunderts v. Chr., sondern jedenfalls ein weit späterer dieses Namens.) Es ist nicht eine aus dem Meer aufsteigende, sondern eine im Bad sich waschende; die Basis trägt noch in ihren alten Teilen die Andeutung der Wellen, auf welchen die Göttin ruht — denn nie hätte die griechische Kunst einer gemein-wirklichen Illusion zuliebe irgendeinen Teil der Körper *unter* dem (marmornen) Wasser versteckt. Bei sehr bedeutenden Restaurationen bleibt doch die Art, wie die Glieder sich decken und ihre Linien sich schneiden, unerreichbar schön. Der Körper ist, bei

einer scheinbar leichten Behandlung, voll des edelsten Le-
a bens. (Die Epidermis leider stark verletzt, der Kopf über-
arbeitet?) — Ein viel geringeres, stark restauriertes Exem-
plar in den Uffizien zu Florenz. (Verbindungsgang.)
b Es folgt Aphrodite Kallipygos, im Museum von Neapel[1].
Der Kopf und mehrere andere Teile sind modern und
schlecht, das übrige aber von merkwürdiger Vollendung
und raffiniertem Reize. Die Absichtlichkeit der ganzen Dar-
stellung rückt dieses Bild in das Gebiet des Buhlerischen,
wenn man es auch nicht obszön nennen kann.
Ähnlich verhält es sich mit zwei charmanten ehernen
c Figürchen derselben Sammlung (kleine Bronzen, drittes
d Zimmer, auch in Florenz, Uffizien, zweites Zimmer der
Bronzen, 2. Schrank): einer die Sandalen ausziehenden und
einer im Abtrocknen begriffenen Venus. Das Stehen auf
einem Beine, hier mit der anmutigsten Wendung des Kör-
pers verbunden, hat mehr genrehaft Wahres als Ideales und
vermag uns die Göttin nicht als solche näherzubringen.
e Reiner empfunden ist eine andere Statuette (bei den großen
Bronzen), welche Aphrodite, von den Hüften an bekleidet,
mit ihrem Haarputz, etwa mit dem Trocknen der Haare
nach dem Bade beschäftigt darstellt. Ein höchst zierliches
f Figürchen, von bester Arbeit. Ähnlich eine Marmorfigur
(freilich mit restaurierten Armen und Locken) im Braccio
nuovo des Vatikans; aus guter römischer Zeit. Bei andern
sehr zierlichen kleinen Bronzen, welche die Göttin in ähn-
licher Handlung, aber ganz nackt darstellen, bleibt es
g zweifelhaft, ob sie nicht erst die Haare auflöst. (Uffizien,
zweites Zimmer der Bronzen, 2. Schrank.) — Eine zum
Bade sich vorbereitende Aphrodite des jugendlichen Typus
h ist wohl auch dargestellt in der florentinischen sog. Venus
Urania (Uffizien, Halle der Inschriften). Abgesehen von
den Restaurationen möchte ihre Gebärde am ehesten darin
bestanden haben, daß sie das um die Hüften leicht ge-
schürzte Gewand mit der Linken und die Haare mit der
Rechten aufzulösen im Begriffe war. Die Ausführung ist
vorzüglich schön, doch schwerlich mehr griechisch, die
erhaltenen Teile des Köpfchens von einem Reiz, der an
die Psyche von Capua erinnert. (Nach neuerer Annahme
ein praxitelisches Motiv, die sog. koische Venus.)

[1] Gegenwärtig eingeschlossen und, wie man hört, selbst den Begünstigten unsichtbar. Abgüsse überall, unter anderm im Palazzo Camuccini zu Rom, auf der Treppe.

Die spätere Zeit hat noch einige Motive mehr hinzugefügt, die weder im Gedanken noch in der Ausführung zu den glücklichen gehören. Vielleicht strebte z. B. derjenige Bildhauer originell zu sein, welcher die Venus der Villa a Borghese (Zimmer der Juno) bildete, die sich mit dem Schwamme wäscht, während ein Amorin zusieht; oder der Erfinder derjenigen kauernden Venus, welche den Delphin b am Schweif hält, im Vorsaal der Villa Ludovisi. — Häufig ist das Gewand über dem Schoß zusammengeknüpft, läßt vorn die Beine frei und dient hinten als Stütze (S. 428, a); — oder die Göttin ist im Begriff, es mit beiden Händen um c sich zu nehmen. (Beispiele von diesen beiden Motiven im Museo Chiaramonti des Vatikans.)

Das Mütterliche tritt in den bisher genannten Bildungen der Aphrodite nirgends hervor. Mit ihrem Sohne Eros wurde die Göttin kaum je zu einer Gruppe verbunden (wenigstens haben wir keine solche). Die geflügelten Kinder, welche ihr beigegeben werden, sind Eroten, Amorine, nicht Darstellungen des eigentlichen Eros.

Ein ganz besonderer Typus aber blieb der mütterlichen Seite der Göttin vorbehalten, vielleicht aus alter Zeit stammend, jedenfalls aber erst unter den Kaisern häufig wiederholt. In vielen Sammlungen (z. B. ganz gut im Junozimmer der Villa Borghese, auf der Treppe des Museums von d Neapel, als Statuette auch im zweiten Gang desselben, in der Inschriftenhalle der Uffizien zu Florenz u. a. a. O.) e findet man das Bild einer ganz bekleideten Frau von reifer Schönheit, deren Formen durch das dünne, eng anliegende Untergewand deutlich erscheinen; das Obergewand zieht sie eben mit dem einen Arm vom Rücken herüber, als wolle sie sich verhüllen[1]. Es ist *Venus* die Erzeugerin (*genitrix*), die Schützerin des gesetzlichen Fortlebens der Familie, und zugleich durch Anchises die Ahnfrau des julischen Geschlechtes; ihr gelobte Cäsar bei Pharsalus jenen Tempel, von welchem noch in Torre de' Conti unterhalb des Esquilins die kümmerlichen Reste vorhanden sind. — An den Statuen dieser Gattung ist der Kopf natürlich meist das Porträt irgendeiner Kaiserin; wo die Göttin selber gemeint ist, trägt sie matronale, aber noch jugendlich schöne Züge, wie z. B. die wohlerhaltene und als Dekorationsfigur gut gearbeitete florentinische Statue beweist.

[1] „Aphrodite, den Mantel lüftend." [Br.]

An den spätern Typus der Aphrodite, wie er sich in der mediceischen, in der Vénus accroupie usw. zeigt, schließen sich eine Anzahl halbgöttlicher Wesen verschiedener mythologischer Bedeutung an. Sie sind sämtlich halb oder ganz bekleidet, denn die Nacktheit ist nur der Göttin und der Buhlerin eigen. Ihre Züge haben bei großem Reiz und vieler Ähnlichkeit doch nicht das Göttliche der Aphrodite, lassen vielmehr eine Umbildung derselben in das Niedliche und Graziöse erkennen. (Der Kopf schmal und länglich, doch bisweilen auch jugendlich rund mit kurzem Näschen; der untere Teil des Gesichtes ins Enge gezogen.) Das wesentliche aber ist das Motiv der Stellung und Bewegung.

a So wird man z. B. zugestehen, daß die *vatikanische Danaide* (Galeria delle statue), welche das Schöpfgefäß vor sich hält, sich schöner neigt, als die Kunst dies Motiv sonst dargestellt hat. Die sanfte Bewegung, welche Hals, Rücken, Leib und Hüften beseelt und sich in der Gewandung fortsetzt, hat nicht mehr ihresgleichen; die Arme sind restauriert, allerdings trefflich. In den halbgeschlossenen Augen ist der Schmerz über die vergebliche Arbeit
b leise angedeutet. (Ein ungleich geringeres und stark restauriertes Exemplar im Tyrtäuszimmer der Villa Borghese.) Diesen nämlichen Typus, welchen man etwa als den der *Nymphen* bezeichnen könnte, spricht eine niedrig sitzende
c bekleidete Figur[1] aus, welche den einen Arm aufstützt und vor sich abwärts schaut. (Vatikan, Galeria delle statue; ein zweites Exemplar im obern Stockwerk des Palastes Barberini zu Rom.) Man glaubt in ihr die trauernde Dido zu erkennen, allein es ist wohl eher eine liebliche, träumerisch auf das Wasser schauende Nymphe, vielleicht ein weibliches Gegenstück zu dem sich im Quell spiegelnden Narziß. Das zerstreute Dämmern nicht nur im Ausdruck des Gesichtes, sondern auch der ungesucht nachlässigen Stellung wird dem Beschauer recht klar durch den Ver-
d gleich mit einer gegenübersitzenden, altertümlich gearbeiteten Penelope; dieses ist die Sinnende, Rechnende und Wartende; als Matrone ist sie mit verschleiertem Haupt gebildet.

e Hier glauben wir auch die sog. *„Psyche"* aus dem Amphitheater von *Capua* (jetzt im Museum von Neapel, Halle des Jupiter) unterbringen zu dürfen. Es ist nur ein Oberleib

[1] Der Kopf ist eine Restauration, aber wahrscheinlich eine antike.

mit der einen Hüfte, durch neuere Politur verdorben und jetzt in einer unrichtigen Achse aufgestellt, aber von einer Süßigkeit der Bildung, die alle Blicke fesseln muß. Für Aphrodite ist namentlich der untere Teil des Kopfes zu mädchenhaft, auch liegen die Augen wohl zu tief im Schatten. Wir wollen nicht die Handlung und Stellung erraten, dürfen aber eine Nymphengestalt ahnen, welche der Danaide und der Dido in der Erfindung ebenbürtig war.

Einzelne Köpfe sind oft sehr schwer mit Bestimmtheit auf diesen Typus zurückzuführen. Ich glaube z. B. in einem Kopf des Museums von Neapel (große Bronzen) eine Ge- a
fährtin der Jägerin Artemis zu erkennen, ohne doch dieser Benennung sicher zu sein. Es ist der schöne strenge Mädchenkopf mit aufwärts zu einem Kranz gebundenen Haaren, welcher jetzt Berenice heißt.

Als Quellgottheiten eigneten sich die Nymphen vorzüglich zu *Brunnenfiguren*. In mehreren Sammlungen sieht man dergleichen, meist von kleinerm Maßstab, Muschelbecken vor sich hinhaltend oder auf Urnen gelehnt, immer halb bekleidet; fast lauter Dekorationsarbeiten, mittelmäßig in der Ausführung und selbst oft im Gedanken. Man wird indes wohl eine Nymphe des Museums von Neapel (Halle b
des Adonis) ausnehmen müssen, welche wenigstens hübsch gedacht ist, als eine zum Baden sich Vorbereitende; sie lehnt mit dem linken Arm auf die Urne und greift mit der Rechten nach der Sandale des linken Fußes, den sie über das rechte Knie gelegt hat. (Diese Extremitäten sind nebst dem Kopf neu, aber ohne Zweifel richtig restauriert. Die Arbeit an sich gering römisch.) Ein besseres Exemplar c
in den Uffizien (Verbindungsgang). — Auch eine sehr schlecht gearbeitete schlummernde Nymphe im Vatikan d
(Belvedere, zwischen dem Apoll und den Canovas) weist auf ein reizendes Original hin. — Noch ein ganz einfach schönes Motiv ist die halbnackte stehende Nymphe, welche mit der Linken auf die Urne lehnt und die Rechte auf die ausgeladene Hüfte stützt. Ich weiß mich keines andern einigermaßen erhaltenen Exemplares zu erinnern, als desjenigen im Pal. Pitti (Nebenhof links, beim Ajax), welches e
freilich eine geringe römische Arbeit ist. An der ähnlichen ehemals schönen Statue der Galerie von Parma ist gar zu f
vieles modern.

Ins Matronale geht der Nymphentypus über in der Amme des Dionysos, *Leukothea;* sie wird völlig bekleidet und mit

Binden um das Haar dargestellt. Ich kenne von vollständigen Darstellungen nur die schöne, ungemein noble
a *Bronzefigur* in den Uffizien (Bronzen, zweites Zimmer, Eckschrank rechts). Eine treffliche Marmorstatue in der untern
b Halle des Pal. Ceperello zu Florenz (Korso N. 814) möchte ich ebenfalls für eine Götteramme halten, schon der starken Brüste wegen. Der Kopf neu aufgesetzt, aber dazu gehörend. Die sog. Sapphoköpfe zeigen dieselbe Art, das Haar zu binden.

Den bekleideten Nymphengestalten des gewaltigen Typus
c müssen wir eine in ihrer Art einzige Statue beigesellen: die *vatikanische Kleopatra*, richtiger die schlummernde Ariadne (Vatikan, Galeria delle statue). Schon das Altertum hat, wie die nebenan aufgestellten kleinen Wiederholungen beweisen, dieses Motiv in beiderlei Sinn gebraucht, doch ist Ariadne das Ursprüngliche, und der erste Blick läßt eine Schlafende, nicht eine Sterbende erkennen. (Sie ist etwas zu sehr nach vorn gesenkt, was namentlich dem über das Haupt gelegten rechten Arm ein zu schweres Ansehen gibt und den ganzen Anblick etwas verfälscht.)

Als Motiv der Ruhe wird dies Werk auf ewig die Skulptur beherrschen. Es ist nicht möglich, ein lieblich-grandioses Weib auf majestätischere Weise schlummernd hin zu strecken. Die Art, wie der Kopf durch die Lage der Arme die höchste Bedeutung erhält, die ungemeine Würde in der Kreuzung der Beine, endlich die unerreichbare Pracht und die weise Aufeinanderfolge der Gewandmotive werden nie genug zu bewundern sein. — Der noch streng-schöne Gesichtstypus läßt uns eine Ariadne erkennen, die noch nicht in den Kreis ihres Retters Dionysos aufgenommen ist; ihre spätere, bacchische Gestalt wird uns weiter beschäftigen.

d Hier müssen wir eines der ruhmwürdigsten Werke des Altertums einschalten, die sog. *farnesische Flora* (Museum von Neapel, in der danach benannten Halle). Man deutet sie gegenwärtig als eine Hore; da Kopf, Arme, Attribute und Füße modern sind, so bleibt nur so viel mit Sicherheit anzunehmen, daß ein halbgöttliches Mittelwesen gemeint sei. Kolossal und für einen dekorativen Zweck berechnet, zeigt dies herrliche Bild doch durchaus lebendige Arbeit, sowohl in dem von zwei Schulterspangen und einem Gürtel gehaltenen Unterkleid, als in dem leicht herumgelegten Obergewande und in den nackten Teilen. Bei einer sehr reichen Körperbildung gibt die ganze Ge-

stalt im höchsten Grade den Eindruck des leichten Einherwallens, eine wahre Göttin des innigsten Wohlseins.

Eine andere kolossale Statue derselben Sammlung (untere a Vorhalle) ist wohl wirklich eine Flora, allein römisch-dekorativ behandelt, als schwere Gesimsfigur; doch ist hier der grandiose Kopf alt. (Ob der als Gegenstück aufgestellte „Genius des römischen Volkes", ebenfalls seltsam schwer gebildet, von altersher zu einer Reihe solcher Figuren gehörte, ist mir nicht bekannt. Vgl. S. 404, a und Anm.)

Von Pomonen wüßte ich kein irgend ausgezeichnetes Exemplar anzuführen. Dasjenige in den Uffizien (erster Gang), b auf welches beispielshalber verwiesen werden mag, ist eine unbedeutende römische Gartenfigur mit modernem Kopf. Leider ist auch keine recht gute Viktorienstatue zu nennen[1], obwohl es deren einst vortreffliche (freilich von Erz oder edeln Metallen) gegeben haben muß, und zwar sowohl schwebende (d. h. scheinbar auf den Zehen stehende mit wehendem Gewande in der Art der Diana lucifera), als stehende. Eine geringe der letztern Art, welche doch auf ein gutes Urbild schließen läßt, in den Uffizien (erster Gang); eine der erstern Art im Pal. Riccardi (Vor- c zimmer der Acad. della Crusca). — Um so reichlicher sind die Viktorien im Relief und in der Malerei vertreten; die d schönsten am Titusbogen. — Einige kleine Bronzefiguren geben wohl am ehesten einen Begriff von den schwebenden Viktorien; eine treffliche im Museum von Neapel (bei den e großen Bronzen); eine andere in den Uffizien (zweites f Zimmer der Bronzen, 4. Schrank); diese letztere hat wie diejenigen am Titusbogen nackte Schenkel, zur Andeutung ihrer raschen Botenschaft. Geringere Exemplare ziemlich häufig.

Bei diesem Anlaß mag noch eines mythisch berühmten Weibes gedacht werden, das nur zu oft plastisch dargestellt worden ist, nämlich der *Leda* mit dem Schwan. Ich brauche die betreffenden Statuen nicht näher zu bezeichnen; sie sind nicht einmal recht gewaltig sinnlich, sondern meist so flau und langweilig, daß ihre Aufstellung in den meisten Sammlungen gar kein Hindernis gefunden hat, weshalb man ihnen denn auch überall begegnet. Der Schwan sieht bisweilen eher einer Gans ähnlich und man hat deshalb andere Deutungen zu Hilfe gezogen; wer aber be-

[1] Wie es sich mit der Victoria des Museo patrio zu Brescia verhält, wurde bei Anlaß der siegreichen Aphrodite (S. 426, b) erörtert.

achtet, in welchen Fällen das Tier klein gebildet ist, wird vielleicht mit uns der Ansicht sein, daß dies aus demselben ästhetischen Grund geschah, um dessentwillen die Panther des Bacchus in kleinerm Verhältnis gebildet wurden. (Die
a gemeinste aller Leden, im Dogenpalast zu Venedig, Camera a letto, ist ein Werk des 16. Jahrhunderts.)

Wenn die eben aufgezählten weiblichen Bildungen ein mythologisch Gegebenes verherrlichten, so zeigt uns eine andere Reihe, die der *Musen,* wie die Griechen das Symbolische lebendig zu machen wußten, wie frei sie sich dabei bewegten und welche Grenzen sie innehielten. Statt sich ängstlich zu bemühen, jede Muse einzeln von Kopf bis zu Fuße ihrem Fache gemäß zu charakterisieren, begnügten sie sich mit Attributen und drückten in den Gestalten selbst fast nur das allgemeine einer schön vergeistigten Weiblichkeit aus. (Verstümmelte Musenstatuen sind deshalb kaum mit völliger Sicherheit zu restaurieren, wenn man nicht ein Vorbild mit erhaltenen antiken Attributen vor sich hat.) Es ist das persönlich gewordene Sinnen, nicht das Phantasieren oder das Grübeln (wie in Albrecht Dürers Melancholia), sondern ein ruhiges Schweben in geistigem Glück. Diese meist feierlich bekleideten Gestalten sind teils beschäftigt, teils ruhend und hinausblickend (doch nicht in die Höhe!) gebildet; wir finden sie sitzend, aufgelehnt, freistehend, auch feierlich vortretend, meist aber wird Stellung und Draperie so sehr den Ausdruck erhöhen helfen, daß man auch ohne den Kopf die Statue für nichts anderes als für eine Muse oder doch für ein ursprüngliches Musenmotiv erkennen würde.

b Einzelne Sarkophage, welche die Musen sämtlich darstellen (einer im Museo capitolino, Zimmer der Kaiser), geben uns eine Idee von den (unter sich verschiedenen) Statuengruppen, welche das Altertum hervorbrachte und dann wiederholte. — Unter den erhaltenen Statuen finden wir zwar vielleicht in Italien keine, welche der Polymnia des Berliner Museums oder der Melpomene des Louvre völlig gleichkäme, allein doch manche achtungswerte Exemplare. In der vollständigsten Gruppe, *aus der Villa des Cassius*
c (Vatikan, *Sala delle Muse*) wird man, was die Arbeit betrifft, vieles vermissen, allein die schöne Abstufung des Sinnens, ohne alle gewaltsam auffahrende Inspiration, mit Genuß verfolgen können. Die in der Erfindung lieblichste dieser Figuren, die sitzend sich aufstützende Euterpe, ist

allerdings nebst der Urania erst später anderswoher hinzugekommen. (Euterpe wird sonst, z. B. in den beiden Exemplaren zu Neapel, stehend mit übereinandergeschlagenen Füßen gebildet.)

Dagegen gehört ursprünglich zu dieser Gruppe, und zwar als deren bestgearbeitete Figur, der im langen Gewand und wehenden Mantel mit der Lyra einherschreitende, lorbeerbekrönte *Apollo Musagetes.* (Kopie nach Skopas.) Nirgends a tritt Apoll so als Schützer und Anführer aller hohen Begeisterung auf wie hier; der allgemeine musische Ausdruck konzentriert sich in dieser höchst jugendlichen, fast weiblichen Gestalt ganz wunderbar. Er allein ist innerlich und äußerlich bewegt; bald werden die Musen dem Festreigen folgen müssen, den er eben antritt. — Ganz in der Nähe steht wie zur Vergleichung ein anderer Musagetes, in welchem Schritt und Gewandung affektiert erscheinen und der einen ihm nicht gehörenden weiblich bacchischen Kopf trägt.

In demselben Saal findet man noch eine Muse in kleinerm b Maßstab, mit der Bezeichnung als Mnemosyne. Leider hat diese reizend gedachte verhüllte Figur einen restaurierten Kopf. — Von den vier betreffenden Statuen des Musenzimmers in der Villa Borghese ist nur etwa die Melpomene c besser gearbeitet als das entsprechende vatikanische Exemplar; gerade so viel, um das Verlangen zu steigern nach dem gewiß wunderbaren Original dieser Jungfrau mit dem Weinlaub im Haar und mit dem auf den Fels gestützten linken Fuß. — In der Villa Ludovisi mehrere gering aus- d geführte Musenstatuen von gutem Motiv. — An der Treppe e des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol eine vorgebliche Urania, jedenfalls sehr schön als Gewandstatue.

Eine anregende Vergleichung mit den Musen gewähren, am Eingang der Sala rotonda des Vatikans, die zwei großen f Büsten, in welchen die (sonst als Musen personifizierten) Komödie und Tragödie besonders dargestellt sind; Köpfe von reifer Anmut und mildem Ernst, aber ohne Liebreiz. Im Museum von *Neapel* empfängt uns, und zwar gleich in g der untern Vorhalle, eine jener *kolossalen Musen,* wie sie wohl öfter zum Schmuck von großen Theatern gearbeitet worden sind. Die flüchtige Arbeit und die Berechnung auf eine Nische deuten klar auf eine derartige dekorative Bestimmung hin. (Sie ist nur für die Vorderansicht gedacht, wie das Zurücktreten des Oberleibes gegen Hüften und

Schenkel und selbst die Profilansicht des Kopfes beweist.) Man nennt sie Urania, und die linke Hand mit dem Globus, welche diesen Namen veranlaßt, ist wohl wirklich alt; dem Typus nach ist sie eine, zwar nicht ganz ebenbürtige, Schwester der Pariser Melpomene. Alles ist groß und einfach gegeben, das lange Kleid mit der geraden vordern Falte, der auf den Schultern mit Spangen befestigte Mantel, das Vortreten des linken, die Beugung des rechten Fußes. Der Kopf ist mehr den göttlichen Bildungen genähert und scheint zwischen Hera und Aphrodite in der Mitte zu stehen. — Dies war an sich nicht notwendig, denn daß auch das Mädchenhaft-Liebliche des eigentlichen Musentypus sich in höchst kolossalem Maßstab darstellen läßt, zeigt
a der schöne Kopf der Villa Borghese (Hauptsaal), welcher wohl mit Unrecht als Juno gegolten hat. — (Von ähnlicher Art, aber geringer, die kolossale Muse im Hof des Pal. Bor-
b ghese zu Rom, die auch wohl als Apollo Musagetes bezeichnet wird.)

c Weiter enthält im Museum von Neapel die Halle der farbigen Marmore einen sitzenden Apollo Musagetes mit porphyrnem Gewand und weißmarmornen Extremitäten. Die spätere römische Kunst liebte solche Zusammensetzungen, schon weil die harten Stoffe und ihre Bearbeitung viel Geld kosteten. Wenn das Auge die aus dem Farbenkontrast und der Politur entstehende Blendung überwunden hat, so entdeckte es in den meisten derartigen Bildwerken, und so auch in diesem, eine geistige Leerheit, welche da ganz am Platze ist, wo der Stoff mehr anerkannt wird als die Form. Diese Buntheit ist eine der begleitenden Ursachen des Unterganges der antiken Skulptur gewesen.

d In der darauf folgenden „Halle der Musen" steht mehreres unter dieser Kategorie beisammen, was erst durch Restauration und willkürliche Deutung den betreffenden Sinn erhalten hat. So vielleicht selbst die treffliche Gewandstatue, welche hier und anderwärts Polyhymnia heißt usw. Die unzweifelhaften Musen, z. B. Melpomene und die eine Euterpe, sind von ganz geringer Arbeit, mit Ausnahme der sog. Terpsichore, in welcher man mit leichter Mühe eine verkleinerte Reduktion nach einer jener grandiosen Kolossalstatuen erkennt, dergleichen die Urania in der Vorhalle eine ist. Das hochgegürtete Untergewand und der langwallende Mantel sind von ganz ähnlicher Anordnung wie bei dieser.

In den Uffizien zu *Florenz:* erster Gang: eine mit Recht a
oder Unrecht als *Urania* restaurierte Statue, mit dem majestätischen Motiv des vorn über die Brust, dann über die Schulter geschlagenen, endlich von hinten hervor unter den Ellbogen geklemmten Obergewandes (wie die angebliche Euterpe im Vatikan, Galeria delle Statue). Der Kopf schön und echt. — Ebenda, aus derselben Reihe, Kalliope. Im Dogenpalast zu Venedig: Corridojo: zwei Musen vom b
Theater von Pola, dekorative römische Kopien nach einem alten griechischen Typus, als Karyatiden mit fast geschlossenen Füßen, symmetrischer Haltung, strenger und gewaltiger Bildung. Das ehemalige Motiv der Arme zweifelhaft.

Bei Anlaß der Musen sind am besten diejenigen zahlreichen weiblichen Statuen zu besprechen, welche unter dem sehr allgemeinen Namen von *Gewandstatuen* zusammengefaßt werden. Für eine kritische Aufzählung (worauf hier kein Anspruch gemacht wird) wäre es unerläßlich, zu ermitteln, welchen göttlichen oder menschlichen Gestalten die verschiedenen Gewandungstypen zukamen. Die Schwierigkeit einer solchen Forschung leuchtet ein, wenn man erwägt, daß weit die meisten dieser Statuen gefunden wurden ohne Hände und Attribute, auch kopflos oder mit solchen Köpfen, die ihnen schon im Altertum willkürlich gegeben worden waren; daß endlich schon das Altertum häufig vorhandene Göttertypen zu Porträtbildungen benutzte. So viel ist immerhin gewiß, daß eine Anzahl von Motiven der Stellung und Gewandung, hauptsächlich aus der spätern Zeit der griechischen Kunst, ein kanonisches Ansehen genossen und um ihrer Schönheit willen beständig wiederholt wurden. Hauptsächlich gewährte der Chor der Musen, in den verschiedenen Auffassungen, die wir nachweisen können, einen Vorrat der schönsten Vorbilder für die Drapierung von Bildnisfiguren, so daß beim einzelnen Torso schwer zu entscheiden sein wird, ob er für eine Musenstatue oder für ein als Muse stilisiertes Bildnis gearbeitet worden. Außerdem sind unter der Masse der „Gewandstatuen" Stellungs- und Drapierungsmotive von Göttinnen, symbolischen Personifikationen, Priesterinnen, Teilnehmerinnen an Festzügen, selbst eigentlichen Genrefiguren begriffen; manche Motive gehören auch ganz ursprünglich der porträtierenden Kunst an und geben ideal aufgefaßte griechische und römische Trachten wieder. — Wenn aus dem ganzen Altertum keine andern Kunstwerke

erhalten wären, so würden schon diese Gewandtorsen (selbst die gering ausgeführten nach guten Motiven) uns den höchsten Begriff von der alten Kunst geben. Es ist keine ruhig-großartige und keine einfach-liebliche Stellung des beseelten Weibes, welche hier nicht in und mit einer teils prächtigen, teils schlichten Gewandung ausgesprochen wäre. Haltung und Gewandung wären beide für sich schön, aber es ist der hohe Vorzug der antiken Kunst, daß sie ganz untrennbar zusammengedacht sind und nur miteinander existieren.

Zu den reichsten Motiven gehört das schon bei den Musen vorkommende, auf verschiedene Attituden angewandte: teilweise Aufhebung des Gegensatzes zwischen Ober- und Untergewand, vermöge Durchscheinens des letztern durch das erstere. Weit entfernt von der Künstelei, welche z. B. im vorigen Jahrhundert bei mehreren Bildhauern zum peinlichsten Streben nach Illusion führte, ist hier der Kontrast des Feinern und des Derbern und das Übereinander der Faltung zwar mit der höchsten Kunst, aber ohne alle falsche Bravour behandelt; man sieht (wenigstens bei den bessern Exemplaren) immer, daß es dem Künstler vor allem um die Hauptsache, um das schöne und sprechende Hervortreten der Gestalt im Gewande zu tun war und daß er jene Zierlichkeiten nur als Mittel zum Zwecke brauchte.

Eine wunderbare und rätselhafte (römische?) Figur, die
a sog. *Pudicitia,* mag hier zuerst genannt werden. Sie faßt mit der rechten Hand in der Nähe des Halses den Schleier, dessen Ende über den nach rechts hinübergelegten linken Arm herabfällt. Will sie sich verschleiern oder hat sie sich eben entschleiert? — Das Auge bleibt in einer angenehmen Ungewißheit. Das Zurücktreten der rechten Schulter[1], die Stellung der Füße tragen mit zu diesem reizvollen Eindruck bei. (Das schönste Exemplar im Baccio nuovo des Vatikans,
b ein geringeres im Hof des Belvedere; andere überall.)

Unter den übrigen zahlreichen Motiven, wovon immer eines reizender und sprechender ist als das andere, nennen wir beispielshalber dasjenige, wobei der Überschlag des Obergewandes erst über die Brust, dann über die Schulter geschwungen und von hinten hervor unter den Arm geklemmt wird (S. 438, a). Von vielen Beispielen eines der

[1] Welches ja nicht etwa als Nachbildung eines zufällig schmalschultrigen weiblichen Individuums aufzufassen ist.

schönsten: die als Euterpe restaurierte Gestalt in der Galeria a
delle statue des Vatikans.

Wieder eine besondere Aufgabe ist in der *verhüllten Gefäßträgerin* (Museo capitolino, Zimmer des sterbenden b
Fechters) gelöst, die man für Pandora oder Psyche mit der Büchse, für Tuccia mit dem Sieb usw., mit dem meisten Recht aber als Trägerin eines Heiligtums in einem Festzuge erklärt hat. Für uns ist diese nur flüchtig gearbeitete Statue ein jedenfalls sehr schöner Versuch mehr, ein neues Motiv von Haltung und Gebärde in feierlicher Gewandung auszudrücken. Allerdings zieht in demselben Raum die sog. *Flora* am schnellsten die Blicke auf sich, c
eine schöne Römerin, mit einem Kranz um das Haupt; über dem feinen Unterkleid ein eigentümliches Obergewand, welches wahrscheinlich dem äußern Effekt zuliebe so gebildet ist: mit sehr weiter oberer Öffnung, so daß es bei jeder Bewegung auf beide Arme herabfallen müßte; von einem schweren Stoffe, welcher so tiefe, schattige „Augen" bildet, wie sie sonst kaum an einem antiken Gewande vorkommen; im ganzen macht sich der Eindruck wie von einem schön drapierten Modell geltend.

Den männlichen Togafiguren stehen am meisten parallel eine Anzahl mächtiger Gestalten von betenden und opfernden Frauen (*Orantinnen*). Weniger wegen der Ausführung als wegen der vollständigen Erhaltung nennen wir hier die eherne sog. Pietas des Museums von *Neapel* (große d
Bronzen). Das Untergewand tritt sehr bescheiden zurück; weit die Hauptsache ist der gewaltige Mantel, welcher die ganze Figur samt dem Haupte umwallt. Von den ausgestreckten Armen klemmt der linke mit dem Ellbogen die beiden Hauptenden zusammen, welche hierauf in zwei Zipfeln unterhalb des linken Knies auslaufen; ein drittes Ende, dessen innerer Umschlag schön über die Brust hinläuft, fließt dann über den linken Arm hinunter. — An Marmorexemplaren ist bisweilen die Arbeit besser, das Motiv aber der Verstümmelungen wegen unverständlicher. — Gut erhalten, bis auf die Hände (deren jetzige Restauration allerdings die Orantin nicht mehr erkennen läßt) e
und die Gewandenden rechts vom Beschauer, erscheint eine *Marmorfigur* dieser Art in derselben Sammlung (Halle des Tiberius), welche man unbedingt den herrlichsten römischen Gewandstatuen beizählen darf. Die bronzene Pietas würde daneben ins tiefe Dunkel zurücktreten.

Sehr häufig kommt dasjenige Motiv vor, welches unter den Musen vorzüglich der *Polyhymnia* eigen ist: das Obergewand verhüllt bereits die linke Seite und den linken Arm, so daß von der Hand nichts oder nur Fingerspitzen sichtbar sind; hinten herumgeschlagen, soll es mit der erhobenen Rechten eben noch einmal über die linke Schulter gelegt werden. (Schön an zwei Statuen junger Römerinnen, vielleicht von der Familie des Balbus, im Museum von Neapel, erster Gang, und an einer Kaiserin, dritter Gang.) — Auch an der sog. Iphigenia, welche in der Kirche S. Corona zu Vicenza neben dem 5. Altar links sich befindet. — Die florentinische Priesterin (Uffizien, Halle der Inschriften) ist wiederum eigentümlich reizend verhüllt; aus dem weiten Obergewande, welches die ganze Gestalt umgibt, sieht nur die Linke (mit der restaurierten Schale) heraus, die Brüste und der untergeschlagene rechte Arm sind im Gewande vorzüglich edel ausgedrückt. — Eine köstliche Priesterin findet sich auch unter den halblebensgroßen Statuen in einem der hintern Säle der Galerie des Pal. Pitti. (Mit den Wandfresken des Pietro da Cortona.)

Das Untergewand wird als Hauptausdruck der Stellung behandelt in drei sitzenden Statuen aus der früheren Kaiserzeit, welche man für Bildnisse teils der ältern, teils der jüngern *Agrippina* erklärt. (Museo capitolino, Zimmer der Kaiser; Villa Albani, untere Halle des Palastes; wozu als Ergänzung die bejahrte Sitzende mit verschlungenen Händen gehört, Museum von Neapel, dritter Gang.) Wenn es nun mißlich bleibt, physiognomisch Partei zu nehmen für Bilder, welche entweder eine der tugendhaftesten oder eine der lasterhaftesten Römerinnen darstellen — und beide Taufen sind unsicher! — so haben wir doch jedenfalls denjenigen allgemeinen Typus vor uns, in welchem sich die großen Damen des Tacitus und Juvenal mit Vorliebe abbilden ließen. Das bequeme Auflehnen auf den Sessel, die schöne Entwicklung der schönen Glieder, die sich dabei ergibt, mußten dieses Motiv sehr in Gunst setzen[1]. Freilich scheinen diese Statuen nur gut, bis man die sitzenden Frauen der parthenonischen Giebel (Abgüsse im Lateran und anderswo) damit vergleicht. Mit welch anderm Lebens-

[1] Diesen Agrippinenstatuen gleichen im Motiv zwei unbekannte Römerinnen der Uffizien zu Florenz (Anfang des ersten Ganges), beide von untergeordneter Arbeit.

gefühl fließen hier die leichten Gewänder über die göttlichen Gestalten!

Eine sehr eigentümlich und gut gedachte sitzende Spätrömerin müssen wir indes hier noch erwähnen. Man sieht in der obern Galerie des kapitolinischen Museums eine a
ganz eingehüllte Gestalt, mit der verhüllten Rechten das Gewand an das Kinn ziehend, die offene Linke unterschlagend. Die Statue soll Julia Mäsa vorstellen, die Großmutter der ungleichen Vettern Elagabal und Alexander Severus. Über dem Ausdruck tiefen Sinnens in Haupt und Stellung vergißt der Beschauer gerne die nur mittelmäßige Ausführung.

Ebenfalls Kaiserinnen scheinen dargestellt in den sog. b
Vestalinnen der Loggia de' Lanzi in Florenz. Vier derselben (von der offenen Seite des Gebäudes an gerechnet 2, 4, 5 und 6) zeigen das grandiose Motiv eines Obermantels, der von der rechten Schulter schief herab gegen das linke Knie, und mit seinem aufgenommenen Ende über den linken Arm geht; darunter das ärmellose Brustkleid und das an den Hüften aufgenommene Unterkleid, dessen Bauschen wieder auf die Schenkel herabfallen. Die Stellung ist in jeder dieser kolossalen Figuren besonders nuanciert, die Behandlung für die wahrscheinlich späte Zeit vorzüglich. Auch die einfache griechische Idealgewandung wurde um ihrer Schönheit willen noch lange, und nicht bloß bei Göttinnen, reproduziert. Es ist ein schlichtes langes Kleid, über den Hüften meist so gegürtet, daß etwas herabhängende Bauschen über dem Gürtel entstehen; dann ein Oberkleid, auf den Schultern geheftet und zu beiden Seiten offen oder nur wenig geschlossen, vorn herabhängend bis in die Nähe des Gürtels, auf den Seiten etwas länger. Fünf c
eherne Statuen im Museum von Neapel (große Bronzen), nicht sehr alt, aber altertümlich, stellen diesen Typus mit verschiedenen Attituden verbunden dar; man glaubt sie als Schauspielerinnen erklären zu dürfen. Die Arbeit erhebt sich nicht über die rohe Dekoration. (Spuren von Bemalung.) Eine ähnliche Marmorfigur z. B. im Vorsaal der d
Villa Ludovisi zu Rom.

Die gänzliche Einhüllung der Gehalt in *ein* Gewand wurde ebenfalls nicht selten dargestellt; altertümlich streng z. B. e
in zwei Statuen mit Bildnisköpfen, im untern Gang des Museo capitolino.

In der Galerie zu Parma sind von den Gewandfiguren weit f

die besten N. 10, mit dem Motiv der sog. Polyhymnia, sehr verstümmelt, und N. 7, sog. ältere Agrippina, mit der Linken das Gewand aufnehmend.

Eine große Anzahl schöner Motive müssen wir übergehen um der Kürze willen. (Von den weniger bekannten Sammlungen muß hier, wegen mehrerer guter Gewandstatuen, das Kasino der Villa Pamfili bei Rom genannt werden; sonst verweisen wir noch auf den zweiten Gang des Museums von Neapel und auf den Braccio nuovo des Vatikans.)

Wer im Süden der Gestalt und den Bewegungen des Volkes auch nur einen Blick gönnt, wird z. B. an jedem Brunnen überrascht werden durch die ungemeine Anmut des Hebens und Tragens der Wassergefäße, der Waschkörbe u. dgl. Auch hat die Kunst von jeher derartige Motive von Schönheit und Kraft sich zu eigen gemacht; Raffael gab ihnen die Unvergänglichkeit in einer tragenden Figur seines Incendio del borgo (Vatikan); Michelangelo in der unerreichbaren Gruppe der Judith und ihrer Magd (Cap. Sistina). — Die Alten aber hatten das Glück, diesen Motiven in einer feierlichen, erhabenen Sphäre zu begegnen: bei den Prozessionen nämlich, wenn die Jungfrauen der Stadt und die Tempeldienerinnen, auf dem Haupt die Körbe mit den Heiligtümern oder Opfergeräten, einherwandelten. Daraus entstand der Typus der Korbträgerinnen *(Kanephoren)*. Die eine Hand leicht an den Korb erhoben, die andere eingestützt oder am Gewand verhüllt, mit langsamem, bloß angedeutetem Schritte, frei vorwärtsblickend kommen sie uns entgegen. So die herrliche bacchische Kanephore der Athener Kriton und Nikolaos in der untern Halle der *Villa Albani;* neben ihr treten vier andere (ebendort) als flüchtige römische Arbeiten weit in den Hintergrund.

Noch viel ernster und feierlicher aber gestaltet sich dieser Typus in der *Karyatide;* die festlichen Jungfrauen tragen über ihrem zum Kapitell gewordenen Korb das Gesimse eines Tempels. Außer den auf der athenischen Akropolis (am Erechtheion) erhaltenen Karyatiden besitzt Rom (Vatikan, Braccio nuovo) ein stark restauriertes Exemplar, welches der Sage nach einst im Pantheon soll angebracht gewesen sein; an Größe und Ernst offenbar eher ein griechisches als ein römisches Werk. Von nicht viel geringerm Werte ist die Karyatide im Hof des Palazzo Cepperello in Florenz. — Auf merkwürdige Weise ist in der Jungfrau

zugleich die architektonische Stütze, die Stellvertreterin der Säule charakterisiert; man hätte sie, soweit es sich um die Tragkraft handelte, viel leichter bilden können; allein wenn das mechanische Bewußtsein sich dabei beruhigt hätte, so hätten Auge und innerer Sinn sich nicht zufrieden gegeben.

Unter den Knabengestalten nimmt *Eros* die erste Stelle ein. Wir kennen ihn als Statue nur unter demjenigen Typus, welchen ihm die vollendete griechische Kunst des 4. Jahrhunderts verlieh und welchen die Folgezeit wiederholte.

Eine der anmutigsten Darstellungen, vielleicht nach Lysippos, welche den jugendlichen Körper in leichter Anstrengung zeigt, der sog. *bogenspannende Eros,* ist leider nur in entweder sehr zerstückten oder bloß mittelgut gearbeiteten Exemplaren auf unsere Zeit gelangt. Die beste Arbeit zeigt a
in seinen alten Fragmenten der vatikanische (Museo Chi-
aramonti); dann folgt derjenige im runden Saal der Villa b
Albani und derjenige in der obern Galerie des Museo capi- c
tolino. Der besterhaltene im Dogenpalast zu Venedig, Ca- d
mera a letto; der Kopf eine antike Restauration. Trotz dieser Mehrzahl vorhandener Copien kann man über das ursprüngliche Motiv einige Zweifel hegen. (Neuerlich als „bogenprüfender Amor" bezeichnet.)

Diesem kindlich schalkhaften Schützen steht ein jugendlicher Gott der Liebe gegenüber. Ungleich ernster und in den Formen entwickelter erscheint nämlich Eros, offenbar nach Praxiteles, in dem vatikanischen Torso (Galeria delle
statue, früher als *„vatikanischer Genius"* benannt.) Das e
schmale Haupt, mit den zusammengewundenen Locken über der Stirn, drückt eine Sehnsucht aus, die sich weder in das Schmachtende noch in die Trauer verliert, sondern eben in ihrer ruhigen Mitte das Wesen dieses Gottes ausmacht. Die Formen des Körpers sind von einer jugendlichen Schönheit, die für die Skulptur maßgebend geworden ist. (Am Rücken die Ansätze für die Flügel. Ein gerin-
geres, aber bis an die Knie erhaltenes Exemplar im Mu- f
seum von Neapel, Halle des Adonis.)

Die schöne Statue, welche in den Uffizien zu Florenz (Halle g
des Hermaphr.) *„der Todesgenius"* heißt, aber als Eros restauriert ist, vereinigt die frühe Jugend des bogenspannenden Eros mit einem Ausdruck des Ernstes ohne Sehnsucht. Er blickt nicht „hinaus", sondern links abwärts und hält die rechte Hand auf die linke Schulter. (Ungleiche

Arbeit, von der Hälfte der Schenkel abwärts restauriert.) Ob Schlaf, Tod oder der Sohn Aphroditens gemeint ist, wollen wir nicht entscheiden.

Die erste spät (2. Jahrhundert n. Chr.) vorkommende Gruppe *Amors,* der die *Psyche* liebkost, ist bei einem schönen Ausdruck doch in den Linien der beiden Körper sowohl als in ihrer Durchbildung nur von mittlerem Wert.
a Selbst das vorzügliche kapitolische Exemplar (im ver-
b schlossenen Zimmer der Venus) macht hiervon nur eine bedingte Ausnahme; das florentinische (Uffizien, Halle des Hermaphr.) ist ziemlich gering. Noch später, an zahllosen Sarkophagen, werden die beiden Kinder immer jünger, endlich bloße sog. Putten, und in der Arbeit immer roher. Der neuern Kunst blieb hier ein Feld offen, auf welchem Canova und Thorwaldsen neu sein konnten.

Dem Eros-Typus nahe verwandt, doch fast nur in geringen Exemplaren vorhanden, erscheinen zwei andere Knabengestalten, die schönheitberühmten Söhne des Königshauses von Ilion, die Hirten vom Ida. Zunächst der
c jugendliche *Paris,* in einer späten römischen Statue des Museums von Neapel (zweiter Gang); er ruht aufgelehnt, die Füße übereinander, den Apfel in der Rechten hinter sich haltend; zwei Wurfspieße lassen ihn zugleich als Jäger erkennen; neben ihm ein Hund. Es liegt in dieser Figur etwas von dem schönen Müßiggang ruhender Götter und Satyrn, aber die Ausführung ist sehr befangen. (Über den erwachsenen Paris in der Galleria delle statue des Vatikans s. unten.) — Sodann *Ganymed.* Die alte Kunst muß zunächst in einem sehr ausgezeichneten Werke (wahrscheinlich von Leochares) das Aufwärtsschweben eines schlanken jugendlichen Körpers verbunden mit dem Ausdruck der Hingebung dargestellt haben, als Ganymed, der vom Adler behutsam emporgetragen wird (natürlich an einem Tronco angelehnt und jedenfalls für die Skulptur ein zweifelhafter
d Gegenstand). Ein kleines römisches Exemplar im obern
e Gang des Vatikans. (Der einst viel genannte venezianische Ganymed, im Dogenpalast, Camera a letto, ohne Tronco und jetzt schwebend aufgehängt, ist eine mittelmäßige römische Arbeit.) — Neben dieser mehr idealen Darstellung
f heben andere Statuen mehr den Hirtenknaben oder den Mundschenken hervor; so diejenige des Museums von Neapel (zweiter Gang): Ganymed auf den Adler gelehnt und
g mit ihm sprechend, eine gute Arbeit mit schlecht restaurier-

ter Handbewegung. (In der Nähe ein weit schlechterer Ganymed.) Ein anderes, ebenfalls schlecht restauriertes Exemplar in den Uffizien, erster Gang. — Auch Ganymed den Adler tränkend kommt wenigstens in Reliefs vor. — Eine schöne kleine Brunnenstatue mit restaurierten Armen, a auf den (nicht vorhandenen) Adler herabschauend gedacht, im Braccio nuovo des Vatikans, am Stamm der Name des Künstlers Phaidimos; — eine unbedeutende im Gabinetto b delle Maschere ebenda; — ein sehr schöner Gedanke in einer mittelguten Statue des obern Ganges ebenda: Ganymed die Schale emporreichend; er und der Adler, welcher c hier nicht als Hülle, sondern als Attribut des Zeus neben ihm steht, schauen aufwärts wie zu dem Gott empor. Es ist kein irdisches Aufwarten, sondern ein feierliches Kredenzen bezeichnet. (Der Arm mit der Schale neu, aber dem alten Ansatz nach wohl richtig ergänzt.) Raffael hat dies ähnlich empfunden, im Hochzeitsmahl der Farnesina, wo Ganymed sich auf ein Knie niederläßt.

Die schöne lebendige Statue kleinern Maßstabes in den d Uffizien (Halle des Hermaphr.) hat einen Kopf und einen Adler von Benv. Cellini, stellte aber wohl ursprünglich Ganymed dar. Bildung und Stellung sind von gleicher Anmut. (Kinderstatuen ziehen das Verhältnis zum Adler ins Drollig-Kindliche; so die sehr meisterhaft gedachte des kleinen e Ganymed, welcher den Adler nach hinten umfaßt, im obern Gang des Vatikans.)

Der Bilderkreis der Götter wird glorreich ergänzt durch *Dionysos*, den Gott der hohen Naturwonne. Nachdem ihn die Kunst lange als bärtigen Herrscher gebildet (S. 401), erhielt er zur Zeit des Skopas und Praxiteles die süßeste Jugend und sein bisher bloß burleskes Gefolge (man vgl. die Satyrn auf den ältern Vasen) eine reiche charakteristische Abstufung bis ins Schöne hinein. Ihm, dem reinsten Grundton und Mittelpunkt dieses gestaltenreichen Schwarmes (Thiasos), wurde eine Schönheit zugedacht, zu deren vollem Ausdruck männliche und weibliche Formen gemischt werden mußten. So entstand der wunderbare Typus unbestimmter, zielloser Seligkeit, dessen tiefster Zug (wie bei der Aphrodite) eine leise Sehnsucht ist. Einem solchen Dasein kam vor allem eine leichtruhende Stellung zu, welche die Entwicklung eines reichen Körpermotives begünstigte, so das Auflehnen auf einen Rebenstamm, der später zu einer jungen Satyrgestalt belebt wurde; auch

wohl eine leichtgewendete sitzende Haltung. Der Thyrsus, wo er vorkommt, dient der Gestalt zur Zier mehr als zur Stütze. Das Haupt, meist etwas geneigt, ist von einem Kranz von Weinlaub oder Epheu beschattet und von herrlichen Locken umgeben, die eine Stirnbinde zusammenhält. Mit Ausnahme eines Tierfelles ist Dionysos in der Regel nackt, doch auch nicht selten von den Lenden an mit einem Gewande bekleidet.

a In den italienischen Sammlungen wird wohl dem sitzenden *Torso* des Museums von Neapel (Halle des Jupiter) der unbestrittene Vorrang bleiben, indem hier die milden und reichen Formen des Gottes schöner und einfacher behan-
b delt sind als sonst irgendwo. Ein anderer schöner sitzender Torso im Vatikan (Galeria delle Statue). Der Torso eines
c stehenden Bacchus von sehr guter römischer Art, als Apoll restauriert, in der innern Vorhalle der Uffizien zu Florenz. Die volle dionysische Schönheit aber konnte nicht ergreifender hervorgehoben werden, als durch den Kontrast mit einem bestimmten Begleiter aus dem Gefolge des Gottes. Die Kunst personifizierte den Weinstock (Ampelos), auf welchen der Gott sich lehnte, zu einem Satyr, mit welchem er in verschieden charakterisierte Beziehungen (des Sprechens, des Aufstützens) gesetzt wird; bisweilen mischt sich ganz deutlich ein Zug des Humors ein: Ampelos kann die Stimmung seines Herrn nicht recht fassen und macht sich seine Gedanken darüber. Die vielleicht ehemals beste
d Gruppe dieser Art, ein sehr schönes, aber übel zugerichtetes Werk in der Villa Borghese (Hauptsaal), zeigt den vollständigern Typus des Gottes in seiner edelsten Gestalt; Ampelos jedoch ist großenteils zerstört. Gut erhalten oder
e restauriert, aber viel weniger hoch aufgefaßt: Dionysos mit dem ausschreitenden Ampelos in der Sala rotonda des Vatikans; — ähnlich, aber kleiner und geringer im Dogen-
f palast zu Venedig, Corridojo, — großartig und schwülstig
g mit einem frechen Ampelos, im Hauptsaal der Villa Ludo-
h visi; — kleiner und von guter römischer Arbeit in den Uffizien (Halle der Inschriften), durch die Restauration, welche auch die Basis umfaßt, vielleicht zu viel nach links (vom Beschauer) geneigt; — roh dekorativ und für einen baulich
i bedingten Gesichtspunkt berechnet, in der Galerie zu Parma[1]; — endlich als Seitenstück: Dionysos mit dem ge-

[1] Dieses sehr kolossale Exemplar wurde nebst dem gegenüber aufgestellten Herakles in den farnesischen Gärten auf dem Palatin ge-

flügelten Eros, im zweiten Gange des Museums von Neapel. a
— Bei den großen Bronzen derselben Sammlung: eine treff- b
liche Statuette des Bacchus mit dem Thyrsusstab.

Die überwiegende Menge der Bacchusfiguren sind unbedeutende römische Arbeiten; bisweilen von gutem Motiv, aber schwerer Ausführung, indem die Kunst den Ausdruck der reichen und weichen dionysischen Natur im Breiten und Üppigen suchte. So die Statuen von Tor Marancio im c
obern Gang des Vatikans; diejenigen im zweiten Gange des d
Museums von Neapel (worunter eine stark ergänzte bessere). Mehrere, auch von den bessern, in der Villa Borghese. e
Als Herr der Unterwelt thront Dionysos, neben sich die gerettete Seele eines Mädchens, in einer sehr späten, nur sachlich merkwürdigen Gruppe der Villa Borghese (Fauns- f
zimmer). — Wo der Gott einen seiner Panther bei sich hat, wird man das Tier verhältnismäßig immer sehr klein gebildet finden. Man hat es deshalb auch schon als Luchs usw. klassifizieren wollen. Die griechische Kunst aber, welche selbst die Söhne Laokoons in einem kleinern Verhältnis bildete als den Vater, erlaubte sich auch die Freiheit, die bis über sechs Fuß langen Tiger und Panther auf ein Maß zu reduzieren, woneben der Gott bestehen konnte. Schließlich müssen wir die zwei köstlichen florentinischen *Bronzefiguren* (Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen, g
3. Schrank) erwähnen, welche den Bacchus als einen schlanken Knaben darstellen; das eine Mal hebt er mit beiden Händen Trauben empor; das andere Mal schlägt er beide Arme über das nach links abwärtsblickende Haupt, mit einem Ausdruck süßester Melancholie, den wohl kein Marmorbild des Gottes so wiedergibt.

In den Reliefs, auch an Sarkophagen, wo man den Gott in den verschiedensten Stellungen und Handlungen kennenlernt, erscheint er nicht selten mit der von ihm geretteten Ariadne, welche, einmal in seinen Kreis aufgenommen, nur ihm ähnlich gebildet werden konnte. Selbständige Statuen dieser dionysischen *Ariadne* kommen wohl nicht vor, doch hat man einen der schönsten Köpfe des Altertums (im *Museo capitolino,* Zimmer des sterbenden Fechters) lange h
Zeit so benannt, bis neuere Forscher darin einen ganz jugendlichen Dionysos zu erkennen glaubten. Wie dem

funden. Herakles ist ebenso für eine bestimmte Untensicht gearbeitet. (Vgl. S. 405, Anm.) — Bei diesem Anlaß ist ein ebenda befindlicher guter Torso eines Jägers oder Kriegers nachzuholen.

auch sei, Augen, Wangen und Mund dieses Werkes geben gerade das Schönste und Süßeste der bacchischen Bildung, die Verlorenheit in sanfter Wonne, mit einer unbeschreib-
a lichen Leichtigkeit wieder. Im anstoßenden Faunszimmer findet sich ein geringerer, doch noch immer schöner Kopf, bei welchem man ebenfalls über die Benennung im Zweifel bleiben kann. (Die Augen zur Ausfüllung mit irgendeiner andern Steinart bestimmt, wie an vielen Köpfen.)

b Die schöne Statue, welche in den Uffizien zu Florenz (erster Gang) Ariadne heißt, hat einen antiken bacchischen, ihr aber nicht angehörenden Kopf; der Leib möchte vielleicht der einer Muse gewesen sein. Ihre fast vertikale linke Seite zeigt zwei Ansätze; sie muß sich auf etwas gelehnt haben. (Beide Arme sind wegzudenken.)

Von derjenigen Stimmung, welche in Dionysos rein und göttlich waltet, gehen die einzelnen Äußerungen wie Radien in die Personen seines *Gefolges* aus. Es ist die Naturfreude auf allen ihren Stufen, je nach der edlern oder gemeinern Art des einzelnen. Man muß sich diesen „Thiasos" immer als Ganzes, als Zug oder Szene denken, wie er in mehrern ganz trefflichen Reliefs und sehr vielen meist mittelguten oder geringen Sarkophagbildern, auch auf vielen Vasen sich stückweise darstellt. Allein schon die Kunst der besten Zeit, schon Meister wie Praxiteles haben die einzelnen Gestalten dieses Ganzen als Episoden einzeln gedacht und behandelt, und von den Nachahmungen gerade dieser Werke sind die Galerien voll.

Diese sämtlichen Gestalten haben leisere oder derbere Anklänge an das Tierische, ja Bestandteile von Tieren an sich. Nur so wurden sie geschickt zu dem vollkommen wohligen Genuß und zu dem endlosen Mutwillen, in welchem sie sich ergehen.

Die Hauptschar besteht aus *Satyrn*. (Der römische und italienische Name *„Faun"* kann nur verwirren und wird am besten ganz beseitigt.) Ihre Abzeichen sind die mehr oder weniger bemerkliche Stülpnase, die etwas gespitzten Ohren, oft auch ein Schwänzchen und zwei Halsdrüsen; als Kleidung etwa ein Tierfell. Allein schon innerhalb dieser Gattung ist die reichste Abstufung zu bemerken.

Der edelste, dem Dionysos am nächsten stehende, ist der vom Flötenspiel ausruhende, an einen Baumstamm gelehnte (bisweilen bekränzt); eines der anmutigsten und beliebtesten Motive der alten Kunst, wahrscheinlich Nachbildung

des praxitelischen *Satyros periboëtos.* Das beste römische a
Exemplar im Museo capitolino (Zimmer des sterbenden b
Fechters); andere gute: im Braccio nuovo des Vatikans und
in der Villa Borghese (Zimmer des Fauns). — Zwei geringe c
römische Wiederholungen im Pal. Pitti zu Florenz (inneres d
Vestibül über der Haupttreppe) geben dem Periboëtos einen
kleinen Plan bei, durch welche Zutat die Einsamkeit ver-
lorengeht, die für den geistigen Ausdruck der Figur so
wesentlich ist. — Das Überwiegen des Genußlebens zeigt
sich beim Periboëtos nur in dem vollen Rund der Züge und
in dem etwas vortretenden Bauch, die Malice nur in einem
kaum bemerklichen Zuge des Gesichtes.

Sein jüngerer Bruder ist der *Satyrknabe,* welcher die *Flöte*
eben ansetzen oder weglegen will (was der Restaurationen
wegen selten zu entscheiden ist), angelehnt mit gekreuzten
Beinen. Gute Exemplare im Braccio nuovo des Vatikans e
in der obern Galerie des Museo capitolino und anderswo; f
ein geringeres im runden Saal der Villa Albani; keines g
wohl der Anmut des Originals entsprechend. Ein Frag- h
ment in der Galerie zu Parma. (Auch der sog. Amorstorso
daselbst ist wohl eher von satyresker Bildung.) Die Satyr-
knaben und Kinder, von welchen einzelne treffliche Köpfe
vorkommen, sind teils von harmlosem, teils auch schon
von nichtsnutzigem, spöttischem Ausdruck; ein noch fast
unschuldiges, heiter lachendes Köpfchen in der obern
Galerie des Museo capitolino; eine ganze Anzahl, von ver- i
schiedenem Ausdruck, im Museo Chiaramonti (Vatikan). k
Zu den edlern Satyrn gehört insgemein auch noch der-
jenige, welcher den *jungen Dionysos* auf der Schulter tragen
darf. Sein leichtes Ausschreiten und Lachen, und der
schlank-elastische, wie von innern Federkräften bewegte
Körperbau unterscheiden ihn indes wesentlich vom Peri-
boëtos und nähern ihn schon den übrigen Satyrn. Meist
stark restauriert, läßt er Zweifel übrig in betreff der Hal-
tung seiner Arme und der Gestalt des Bacchuskindes. Treff-
liches, aber sehr überarbeitetes Exemplar im Museum von l
Neapel (zweiter Gang); andere im Braccio nuovo des Vati-
kans und in der Villa Albani (Nebengalerie rechts). Das m
Kind ist wohl bisweilen als bloßer junger Bacchant gedacht.
In der Stellung sehr ähnlich der hier und da vorkommende
Satyr, welcher ein Zicklein trägt.

Wie das Flötenspiel dem idyllischen, einsam ausruhenden
Satyr zukommt, so die *Klingplatten* und das *Tamburin* der

bereits in Bewegung geratenen bacchischen Schar. Aus den hier zu nennenden Gestalten spricht bald ein heitrer, bald ein wilder Taumel, der als zweites, dämonisches Leben den oft meisterhaft gebildeten Körper durchbebt. Der heftigste denkbare Eifer des Musizierens spricht sich in der berühmten *florentinischen* Statue aus (Uffizien, Tribuna); die Bewegung zeigt freilich, daß in dieser Musik die Melodie dem in wildem Taktieren vortrefflich ausgesprochenen Rhythmus untergeordnet ist. Der Kopf und die Arme samt Klingplatten von Michelangelo restauriert; das übrige trotz der verletzten Oberfläche einer der besten Satyrstypen. Ganz anders und wiederum in seiner Art unvergleichlich der Klingplattenspieler der *Villa Borghese* (in der Mitte des Faunszimmers); ein ältlicher Virtuose des Spieles und des Tanzes zugleich, dreht er sich mit wirbelnder Schnelligkeit auf beiden Füßen herum; seine sehnig ausgetanzten Glieder und seine originell häßlichen Gesichtszüge sind auf das geistvollste behandelt.

Wüster und wilder ist die Gebärde des kolossalen Tänzers derselben Sammlung (Hauptsaal), welchem der Hersteller einen Hirtenstab in die Hände gegeben hat. Die Arbeit, soweit sie alt ist, kann noch immer für trefflich gelten, doch wirkt gewisses Detail, wie z. B. die schwellenden Bauchadern u. dgl., in dem großen Maßstab schon nicht mehr angenehm. (Ein dritter großer Satyr, im Faunszimmer, ist mehr als zur Hälfte neu.) — Zwei fast identische Statuetten, springende Satyrn mit Klingplatten, sich stark zurückbeugend, im obern Gang des Vatikans; vielleicht Nachbildungen eines berühmten Originals. Ein eifriger Bläser der Doppelflöte, kleine Bronze in den Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen, 3. Schrank.

Bisweilen ist es mehr ein bloßes fröhliches Aufspringen als ein eigentlicher Tanz, was der Bildner geben wollte. So vielleicht in der herrlichen *Statuette* des Museums von *Neapel* (große Bronzen); aufwärts blickend, mit den Fingern der einen Hand in der Luft schnalzend schwebt der nicht mehr junge Gesell mit, ich möchte sagen, hörbarem Jubelruf dahin.

Sehr wesentlich ist endlich das Verhältnis der Satyrn zum Wein, dessen Wert, Bereitung und Wirkung an und mit ihnen hauptsächlich dargestellt wird. (Weinbereitende Genien und Eroten sind in der Regel eine spätere, schwächere Schöpfung.) Die Reliefs geben den betreffenden

Bilderkreis vollständig; wir müssen uns auf die Statuen beschränken.

Schon an der *Traube* hat der Satyr seine lüsterne Wonne; er hält sie empor und besieht sie mit einem Gemisch von Lachen und Begier, das die Kunst gerne raffiniert behandelte. Ein Meisterwerk der sog. *Fauno di rosso antico,* in a dem Faunszimmer des Museo capitolino, spät und zur Hälfte neu, aber in den erhaltenen Teilen klassisch für die Behandlung des Satyrleibes. Eine Wiederholung in Marmor, im großen Saal desselben Museums; ein gutes Exem- b plar wiederum in Rosso antico, im Gabinetto delle Maschere c des Vatikans. Andere a. a. O.

Wenn in diesem Typus die Frechheit des ausgewachsenen Satyrs kenntlich vorherrscht, so verknüpfen andere Statuen dieselbe Handlung mit einer jugendlichern und edlern Körperbildung und einem harmlosern Ausdruck; es sind schlanke, ausschreitende Gestalten in der Art des Satyrs mit dem Bacchuskind; leider fast sämtlich stark restauriert, doch so beschaffen, daß man ein ausgezeichnetes Urbild vermuten darf, in welchem ein eigentümliches Problem elastisch-jugendlicher Form und Bewegung schön muß gelöst gewesen sein. Drei Exemplare von ungleichem d Werte im zweiten Gang des Museums von Neapel; eines von parischem Marmor, mit echtem, edlem Kopf, aber sonst von schwankender Behandlung, in den Uffizien zu e Florenz (erster Gang.) — Hierher gehören auch noch folgende Werke. Auffallend ideal, und deshalb vereinzelt stehend: der schöne Satyr mit dem Füllhorn, im Haupt- f saal der Villa Ludovisi. — An dem vorgeblichen „Bacchus mit Faun" im zweiten Gang der Uffizien zu Florenz ist g nichts als der Torso der erstern Figur alt; von guter Arbeit, vermutlich einer der edlern jungen Satyrn. Der daneben kauernde kleine „Faun" samt allem übrigen ist neu. — Ein sehr schöner Satyrstorso desselben Ranges, doch mehr h ausgewachsen, nach rechts lehnend, ebenda (Halle des Hermaphr.; nicht restauriert, aber geglättet). — Im Palast i Pitti (äußeres Vestibül über der Haupttreppe) zwei Satyrn, welche ihre Panther mit emporgehaltenen Trauben necken, ein öfter vorkommendes, aber bisweilen nur vom Restaurator herrührendes Motiv.

Einzelne *Satyrsköpfe,* ganz in Weinlaub eingehüllt, drücken das lüsterne Lauern vortrefflich aus; die Behandlung der Augen und das Zähnefletschen nähern sie der Maske. Ein k

Beispiel im Museo Chiaramonti des Vatikans; Haar, Bart und Schnurrbart bestehen aus lauter Trauben und Weinlaub. Die Frechheit, welche der genossene Wein erregt, gibt sich in zwei nur einfach als Brunnenfiguren ausgeführten, aber
h gut gedachten sitzenden *Satyrn mit Schläuchen* kund. (Im Braccio nuovo des Vatikans.) Schon das Ausstrecken ihrer (teils alten, teils richtig restaurierten) Beine ist so sprechend, daß diese Teile allein nur zu weinfrechen Satyrn passen konnten. — Zu den frechen und boshaften
i Satyrn gehört, beiläufig gesagt, auch der kleine Torso im Museum von Neapel (Halle des Jupiter), welcher einst aus spitzem Munde Wasser spritzte.

Eine andere, vorzüglich gut repräsentierte Schattierung ist die Weinseligkeit. Nirgends wird dieser Seelenzustand köstlicher dargestellt als in dem *auf dem Schlauch lie-*
a *genden bärtigen Satyr,* welcher mit der aufgehobenen Rechten der ganzen Welt ein Schnippchen schlägt. (Museum von *Neapel,* große Bronzen.) Das eigentümliche elastische Leben des Satyrleibes ist in der bewegten Linie, die von der aufgestützten linken Schulter nach dem rechten Schenkel geht, sehr energisch ausgesprochen. —
d Womit ein guter, aber stark überarbeiteter Satyr im Vatikan (Galeria delle statue) zu vergleichen ist.

Arme, alte, verstoßene Satyrn mit mürrischem Ausdruck müssen inzwischen Schläuche halten und schleppen. (Meist
e Brunnenfiguren.) Ein solcher im runden Saal der Villa
f Albani. Als Träger eines Wasserbeckens ihrer drei dieser
g Art, im obern Gang des Vatikans. Auch ein jugendlicher, brutal-fröhlicher Schlauchträger kommt vor.

Endlich überwältigt der *Schlaf* den trunkenen Satyr. Ein Werk, das dem berühmten „barberinischen Faun" in der Münchner Glyptothek gleichkäme, besitzt Italien in dieser Gattung nicht. Der bronzene des Museums von *Neapel* (große Bronzen) ist bei seinen starken Restaurationen und der etwas konventionellen Behandlung des Ursprünglichen nur durch das Motiv interessant. Er schläft sitzend auf einem Felsstück, den rechten Arm über das Haupt gelegt, den linken hängen lassend, als wäre ihm eben das Trinkgefäß entglitten.

Ein bestimmter Satyr, *Marsyas,* hat durch sein bekanntes Schicksal der antiken Kunst Anlaß gegeben zu einem der wenigen Motive körperlicher Qual, welche sie behandelt hat. Vielleicht wäre auch dieses unterblieben, wenn nicht

gerade der Satyrsleib mit seiner elastischen Muskulatur in der Stellung eines an den Armen Aufgehängten eine besonders interessante Aufgabe dargeboten hätte. Es gab eine namhafte Gruppe im Altertum, welche Apoll, einen oder zwei Sklaven und den unglücklichen Satyr dargestellt haben muß; davon sind die jetzt vorhandenen Marsyasfiguren, unter anderm eine in der Villa Albani (im Kaffee- a
haus), zwei in den Uffizien zu Florenz (Anfang des zweiten b
Ganges) Einzelwiederholungen, die freilich mit ihrer geringen Ausführung keinen Begriff geben von dem großen Raffinement, welches wir im Urbilde voraussetzen dürfen, — den bereits Geschundenen darzustellen war erst die Sache der neuern Kunst, die in ihrem S. Bartholomäus durch das höchstmögliche Leiden Eindruck machen wollte. (Statue des Marco Agrato im Chorumgang des Domes von c
Mailand.) Bei Michelangelo (im Jüngsten Gericht der Sistina) zeigt der Heilige seine abgezogene Haut zwar auch vor, allein er hat zugleich eine andere am Leibe.

Einen andern leidenden Satyr glauben wir in dem vorzüglichen *Kolossaltorso* der *Uffizien* (Halle des Hermaphr.) zu erkennen. Nach einem Ansatz des linken Schenkels zu urteilen, muß er gesessen oder gelehnt haben, während doch die Formen des Leibes die größte Erregung zeigen. Welcher Art sein Leiden war, ob ihm ein Dorn ausgezogen wurde u. dgl., ist schwer zu erraten. Als derber und wilder Satyr gibt er sich durch die herkulische Bildung von Brust und Rücken, durch den auswärts geschobenen Bauch mit kräftigen Adern zu erkennen.

Einer der alten Satyrn (ja eine ganze Gattung derselben) führt den Namen *Silen*. Er könnte der wohlmeinende Vater der ganzen Schar sein, allein sein unverbesserlicher Weindurst macht ihm zu oft die stützende Hilfe der Jüngern nötig und bringt ihn um alle Achtung. Der alte, fette, kahle Buffone kann sich nicht einmal immer auf seinem Eselchen halten, sondern muß auf einem Karren mitgefahren werden; dafür wird er geneckt ohne Erbarmen. Diese seine Privatleiden erfährt man jedoch fast nur aus Vasen und Reliefs; in den Statuen macht er etwas bessere Figur. Die Haarlöckchen, die über seinen ganzen Leib verbreitet sind, die Behandlung der Extremitäten, ja die fast angenehme Häßlichkeit seines Kopfes selbst geben ihm bisweilen etwas sehr Distinguiertes. So wird man z. B. dem Silen der Villa Albani (im sog. Kaffeehaus) schon

seiner niedlich gestellten Füße wegen zugestehen, daß er eigentlich zum Geschlecht der feinern Schwelger gehöre.
a (Ein anderes, sehr gutes, aber weniger erhaltenes Exemplar in der Sala delle Muse des Vatikans.) — Im ganzen aber sind Silen und sein Schlauch gar zu unzertrennlich, als daß dem Altern gründlich zu helfen wäre. Er reitet darauf und hält das weiche Gefäß an zwei Zipfeln
b (Statuette im Museum von Neapel, große Bronzen), während dessen Mündung, wie in der Regel, als Brunnenöffnung dienen muß; er liebkost den teuren Behälter (Statuette ebenda), gerade wie er es sonst mit dem kleinen
c Panther des Bacchus macht (Statuette ebenda). Eine kleine Marmorfigur im obern Gang des Vatikans stellt den komischen Moment dar, in welchem er den Schlauch und das Trinkhorn beim besten Willen nicht mehr in Verbindung bringen kann.
d Die Folgen zeigen sich in einer kleinen Statue des Museums von Neapel (zweiter Gang); Silen, wahrscheinlich schrecklich gefoppt, bittet kniend und mit gefalteten Händen um Gnade. (Dasselbe Motiv nicht selten auf Vasen.) — Als Brunnenfigur drückt er auch wohl sitzend mit aller Kraft
e auf einen Traubenbüschel, in welchem die Mündung angebracht ist. (Uffizien, Halle der Inschriften.)

Bisweilen aber offenbart Silen eine höhere Natur; er ist der *Erzieher und Hüter des Bacchus* während der bedrohten Jugend desselben gewesen. Mit dem göttlichen Kinde auf den Armen, freundlich ihm zulachend, erscheint er wieder als schlanker bärtiger Satyr in beginnendem Greisenalter, von gemäßigter herakleischer Bildung. Von seinen Zügen sind alle wesentlichen Elemente, aber sehr veredelt bei-
f behalten. Eine gute Statue im Braccio nuovo des Vatikans;
g Köpfe im Museum von Neapel (erster Gang) und in der
h obern Galerie des Museo capitolino; — bei weitem die beste Statue dieses Typus, in der Detaildurchführung als klassisch geltend, ist mit der alten borghesischen Sammlung in den Louvre übergegangen.

Eine bedeutende Stufe tiefer nach der Tierwelt zu finden wir die *Pane*. Das einsame halb göttliche, halb tierische Waldwesen hat sich, den vorhandenen Kunstwerken nach, längst in den Kreis der dionysischen Genossen begeben und sich dort zu einem ganzen Geschlecht vervielfacht. Als einzelne Figur ist er fast nur in untergeordneten Werken dekorativer Art auf unsere Zeit gekommen, an welchen

man immerhin den meisterhaft gedachten Übergang aus den Ziegenfüßen in den satyrhaften Menschenleib und die geistvolle Vermischung menschlicher und tierischer Züge im Gesicht studieren kann. (Ein seitwärts ins Affenmäßige gehender Ausdruck in einem gut gearbeiteten Köpfchen des Vatikans, Büstenzimmer.) — Zwei große Pane als Gesimsträger, im Hof des Museo capitolino; eine sehr chargierte Pansmaske als Brunnenöffnung ebenda, im Zimmer des Fauns. — Häufig ein kleiner Pan im Mantel mit der vielröhrigen Hirtenflöte in der Hand, von drolligem Ausdruck des Wartens und Zusehens. (In dem genannten Hof; auch im Garten der Villa Albani; derjenige im Garten der Villa Ludovisi ist ein Werk des 16. Jahrhunderts, aber nicht von Michelangelo, sondern von einem affektierten Nachahmer desselben.)

Von den Gruppen ist die des *Pan und Olympos* in leidlichen Nachahmungen eines ausgezeichneten Werkes vorhanden. Der Kontrast in Stellung und Bildung zwischen dem Waldgott und dem ganz jungen Satyr, welcher bei ihm die Musik lernt, hatte für die Kunst denselben ungemeinen Reiz, welchen sie auf einer andern Stufe in der Zusammenstellung von Zentauren als Lehrern mit jungen Helden wiederfand. (Die besten Exemplare besitzt Florenz: eines, unsichtbar, in dem Magazin der Uffizien; eines im ersten Gang der Uffizien, mit dem echten Kopf des Olympos von angenehm leichtfertigem Ausdruck; ein Olympos ohne den Pan, im zweiten Gang der Uffizien, roh, aber gut erhalten; — ein anderes gutes Exemplar im geheimen Kabinett des Museums von Neapel; — geringere in der Villa Ludovisi zu Rom, Vorsal; und, zur Hälfte neu, in der Villa Albani, unterhalb des Kaffeehauses. Andere a. a. O.)

Von einem sehr artigen Motiv: Pan, der einem Satyr einen Dorn aus dem Fuße zieht, ist unter anderm ein kleines und bedeutend ergänztes Exemplar im obern Gange des Vatikans erhalten.

Pan in anderer Gesellschaft ist bisweilen von derjenigen Art, welche in den italienischen Sammlungen nicht leicht aufgestellt wird. Ein Hermaphrodit, den zudringlichen Pan abwehrend, kleine Gruppe, in den Uffizien (Halle des Hermaphroditen); hier ist der ganze Pan neu, angeblich von Benv. Cellini.

Nicht dem Ursprung, wohl aber der spätern kunstüblichen Form zuliebe müssen wir noch die *Zentauren* hierher

rechnen. Auch sie, ehemalige Jäger und wilde Entführer, geraten in den dionysischen Kreis hinein, dem sie durch ihre Weinlust von jeher nahegestanden. Bisweilen ziehen sie auf den Reliefs den Wagen des Gottes an der Stelle der Panther; auf ihrem Rücken etwa ein kleiner bacchischer Genius, der sie zügelt oder mit ihnen spricht. Dieser bacchischen Natur gemäß tragen auch die beiden (nächst einem Werk des Louvre) ausgezeichnetsten Zentauren-
a statuen (von Aristeas und Papias aus Aphrodisias, im großen Saale des *Museo capitolino*) auf ihrem Pferdeleib den Oberkörper eines ältern und eines jüngern Satyrs[1]. Die Arbeit, obwohl erst aus hadrianischer Zeit, ist vorzüglich, und die Übergänge aus den menschlichen in die tierischen Formen sind mit einem Lebensgefühl gegeben, welches an die Wirklichkeit solcher Wesen glauben macht. (Die Ähnlichkeit des ältern mit den Gesichtszügen des Laokoon bleibt immer auffallend; jedenfalls sollte ein Gegensatz des Alters und der Jugend, der Heiterkeit und des Trübsinns dargestellt werden.)

Es versteht sich übrigens, daß die Marmorstatue nicht die geeignete Form war, um den Zentauren in voller bacchantischer Bewegung zu zeigen. Eine Anzahl wunderbarer kleiner pompejanischer Gemälde geben uns erst einen vollen Begriff von dem, was man Satyrn und Zentauren zutraute.

Von den weiblichen Gestalten des dionysischen Kreises sind viele in Gemälden und Reliefs, aber nur wenige in Statuen nachweisbar. Schon die Bildung der Ariadne als Statue ist, wie wir sahen, zweifelhaft; ob sie oder eine
b bloße *bacchische Tänzerin* in einer wunderschön bewegten und bekleideten *vatikanischen* Figur (Gabinetto delle Maschere) dargestellt sei, lassen wir dahingestellt; das mit Efeu bekränzte Haupt, von dionysischer Süßigkeit, ist alt
c und echt. — Eine junge Satyrin in der Villa Albani (Nebengalerie rechts) zeigt in ihrem zwar aufgesetzten, aber doch wohl echten Köpfchen die Merkmale ihrer Gattung, auch das Stumpfnäschen, in das Mädchenhafte übersetzt; ihr schwebender Tanzschritt veranlaßte, vielleicht mit Recht, eine Restauration der Hände mit Klingplatten. — Eine

* [1] Der borghesische Zentaur im Louvre, auch derjenige im Tiersaal des Vatikans hat einen Amorin auf dem Rücken, der ihm beide Hände gefesselt hat. Nach vorhandenen Spuren war dies Motiv auch an *beiden* kapitolinischen wiederholt. [Br.]

ruhig stehende, mit einem Tierfell über dem Gewande, in a
der untern Halle des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol; leider ist an dieser schön gedachten Statue der Kopf zweifelhaft. — Eine hochausschreitende schlanke Bacchan- b
tin mit einem Luchs, unter Lebensgröße, an Kopf und Armen kläglich restauriert, zeigt noch ein schönes Motiv in geringer römischer Ausführung. (Uffizien, Verbindungs- c
gang.) — Eine hübsche nackte Bacchantin mit Tierfell, im Dogenpalast zu Venedig (Corridojo), trägt jetzt einen Dianenkopf. — Endlich gibt es Sileninnen. Eine in ihrer Art vortreffliche auf der Erde sitzende Alte (in der obern d
Galerie des Museo capitolino) offenbart ein Verhältnis zur Amphora, welches wenigstens ebenso innig ist als das des Silenus zum Schlauch; ihr mageres Haupt ist vergnüglich aufwärtsgerichtet; ihr offener Mund und ihr Hals sind lauter Schluck und Druck. — In der Villa Albani sogar eine Paniska; Zentaurinnen kommen wenigstens in den pompejanischen Gemälden vor.

Alle diese Gestalten sind nun immer nur Bruchstücke eines großen Ganzen, welches die Phantasie aus ihnen und aus den Reliefs und Gemälden, auch wohl aus den Schilderungen der Dichter mühsam wieder zusammensetzen muß. Allerdings so wie Skopas und Praxiteles den bacchischen Zug im Geiste an sich vorbeigehen sahen, so wird ihn weder die Kombination des Künstlers, noch die des Forschers je wieder herstellen.

Noch die spätere griechische Kunst wurde nicht müde, diesen Gestaltenkreis mit neuen Szenen und Motiven zu bereichern. Als die Griechen den Orient erobert hatten, symbolisierten sie ihre eigene Tat, indem sie Dionysos als den Eroberer von Indien und seinen Zug als einen Triumphzug darstellten, in welchem gefangene Könige des Ostens, Wagen voller Schätze und asiatische Zugtiere mit abgebildet wurden. Unermüdlich wurden bacchische Opfer, Gastmähler, Feste, Tänze usw. von neuem variiert, und die ganze Dekoration von Häusern und Geräten vollkommen mit bacchischen Gegenständen und Sinnbildern durchdrungen.

Nun die merkwürdige Parallele zum bacchischen Gestaltenkreis.

Schon bei Anlaß des Poseidon wurde angedeutet, wie die alte Kunst das Element der Flut von seiner trüben, zornigen Seite aus symbolisierte. Allerdings bildet sich später der Zug der *Meergottheiten* nach dem Vorbilde des

Bacchuszuges zu einem rauschenden, selbst teilweise fröhlichen Ganzen um (wahrscheinlich infolge einer berühmten Arbeit des Skopas), und die Tritonen entlehnen von den Satyrn die Ohren, von den Zentauren die pferdeartigen Vorderfüße, welche ihrem Oberleib erst die rechte Basis im Verhältnis zum Fischschwanze geben. Allein der Triton, selbst der ganz jugendliche, behält doch meist einen trübleidenschaftlichen Ausdruck, der sich in den tiefliegenden Augen, den eigentümlich geschärften und gebogenen Augenbrauen, dem schönen aber gewaltsam zuckenden Mund
a und in der gefurchten Stirn offenbart. So der großartige
b *vatikanische Tritonstorso* (Galeria delle statue). Ganz in der Nähe (Saal der Tiere) steht die wohlerhaltene Gruppe eines Tritons, welcher eine Nereide entführt, mit Amorinen auf dem Schweif, vortrefflich erfunden, aber von sehr ungleicher Ausführung. Hier ist das Profil des Halses zu einer Art von Halsflosse geschärft, welche den Ausdruck von Leidenschaft und Anstrengung sichtbar steigert. (Wahrscheinlich eine Brunnengruppe.)

Die schön belebte Jünglingsgestalt auf dem Delphin rei-
c tend, im ägyptischen Zimmer der Villa Borghese, zeigt allerdings in Kopf und Gebärde den Ausdruck der Fröhlichkeit und Elastizität. Allein es ist in dieser durchaus menschlichen Figur kein Triton dargestellt, sondern wahrscheinlich *Palämon,* und zudem ist der Kopf (vom Satyrstypus) der Statue fremd. Als eine der erfreulichsten Brunnenstatuen — das Wasser kam aus dem Mund des Delphins — verdient sie noch eine besondere Beachtung.

Nicht immer aber wird in den Tritonen das Jugendliche mit dem schönen und herben Trübsinn dargestellt; es gibt auch alte, bärtige, mit lachendem oder komisch-grämlichem Ausdruck, Silene der Flut, wenn man will. Solche
d sind verewigt in dem *Mosaik* der Sala rotonda des Vatikans (aus den Thermen von Otricoli). Die von allem Wetter gebräunten Seeleute, meist mit hübschen jungen Nereidenweibchen hinter sich auf dem geschwungenen Schweif, haben es hier mit allerlei Meerungeheuern zu tun, als da sind Seepferde, Seegreifen, Seeböcke, Seestiere, Seedrachen u. dgl.; diese Meerwunder werden geneckt, gefüttert und gezäumt. Es sind Szenen aus dem Stilleben der persönlich gewordenen Seewelt, hier von drolliger Art.

An den Sarkophagen haben dagegen auch die alten Tritonen in der Regel den ernsten und trüben Ausdruck.

Bei den nackten oder beinahe nackten *Nereiden* versteht es sich von selbst, daß die Kunst sie nur heiter mädchenhaft bilden durfte. Bedeutende Statuen sind kaum vorhanden, wohl aber reizend gedachte (meist gering ausgeführte) Statuetten, welche diese zierlichen Wesen auf Seewiddern reitend darstellen (Beispiele an mehrern Orten). Das einzige bedeutendere Marmorwerk, die *florentinische* a Nereide auf dem Seepferd (zweiter Gang der Uffizien) läßt trotz Verstümmlung und Restauration ein so reizendes Motiv erkennen, daß man in dieser römischen Brunnenfigur die Nachahmung einer Gestalt des Skopas zu finden glaubt.

Als die antike Kunst, wahrscheinlich in der praxitelischen Zeit, nach immer wirksamern Ausdrucksweisen des Schönen suchte, geriet sie auf die Schöpfung des *Hermaphroditen,* wobei ihr ein schon vorhandener Mythus entgegenkam. Es war aber bei dieser Aufgabe kein rechtes Gedeihen. Man konnte den Dionysos der weichen Weiblichkeit, die Amazone der männlichen Heldengestalt sehr nähern und dabei den strengsten Gesetzen der Schönheit in vollstem Maß genügen; es fand dabei eine echte Durchdringung dessen statt, was am Manne und was am Weibe schön dargestellt werden kann. Hier dagegen werden auch die äußerlichen Kennzeichen der Geschlechter in einer Gestalt vereinigt, als ob die Schönheit in diesen läge und sich nun doppelt mächtig aussprechen müßte. Man vergaß dabei, daß alles Monströse schon a priori die genießende Stimmung zerstört, indem es, wenn auch nicht den Abscheu, so doch Unruhe und Neugier an deren Stelle setzt; daß ferner das Schöne nur an bestimmten Charakteren und nur im Verhältnis zu denselben vorhanden und denkbar ist und bei willkürlichen Mischungen zerfließt[1]. Es geschah nun zwar das mögliche, um über die Formen dieses Wesens den größten sinnlichen Reiz auszugießen; man erfand auch (z. B. auf Reliefs) für den Hermaphroditen besondere Situationen, indem man ihn mit allerlei Leuten aus dem Gefolge des Dionysos zusammenbrachte, allein er blieb ein Ding aus einer fremden, abstrakten Welt.

[1] Zentauren, Tritonen, Seepferde usw. sind nicht monströs, nicht nur weil der mythische Glaube die Evidenz ersetzt und die Spannung beseitigt — was sich auch beim Hermaphroditen behaupten ließe — sondern weil sie keinen Anspruch darauf machen, streng organische Wesen zu sein. Sie sind symbolisch kühn gemischt, aber nicht aus widersprechenden Charakteren in eins geschmolzen.

Da man keine bezeichnende Aktion von ihm wußte, so ließ die Kunst ihn am liebsten schlafen, ja sie erhob ihn zum Charakterbild des unruhigen Schlafes einer schön gewendeten jugendlichen Gestalt. So die vorzügliche Statue
a im Louvre, von welcher die beiden in der Villa Borghese
b und in den Uffizien (in den danach benannten Räumen) Wiederholungen sind; die letztgenannte die bessere, aber
c schlechter erhaltene. (Ein Torso im Museo Chiaramonti des Vatikans ist der eines laufenden, wahrscheinlich vor Pan oder einem Satyr fliehenden Hermaphroditen.)

Der letzte Gott, welcher eine höhere Kunstform erhielt, war der vergötterte Liebling des Kaisers Hadrian, *Antinous*. Es handelte sich darum, die Bildnisähnlichkeit des für Hadrian freiwillig (im Jahr 130 n. Chr.) gestorbenen Jünglings im wesentlichen festzuhalten und zugleich sie in eine ideale Höhe zu heben. Züge und Gestalt eigneten sich mehr dazu als der geistige Ausdruck; es ist eine volle, reiche Bildung, breitwölbig in Stirn und Brust, mit üppigem Munde und Nacken. Der Ausdruck aber, so schön er oft in Augen und Mund zu jugendlicher Trauer verklärt ist, behält auch bisweilen etwas Böses und fast Grausames.

Außer den zahlreichen Büsten, welche den Antinous ins-
d gemein in der Art eines jungen Heros darstellen (z. B. in der Sala rotonda des Vatikans), gibt es eine Anzahl von Statuen, in welchen er entweder schlechthin als segenverleihender Genius, bisweilen mit dem Füllhorn, oder in der Gestalt einer bestimmten Gottheit personifiziert ist.
e Dahin gehört der Antinous als Vertumnus im Braccio
f nuovo, und als große Halbfigur in Relief in der Villa Albani,
g der Antinous als Osiris im ägyptischen Museum des Vati-
h kans, vor allen der prachtvolle Antinous als Bacchus im Museum des *Laterans* (ehemals im Pal. *Braschi*), eine der
i elegantesten Kolossalstatuen der spätern Zeit; von den attributlosen heroischen Statuen ist die des Museums von Neapel (Halle der Flora) unstreitig eine der schönsten.
k Die schöne *kapitolinische* Statue (Zimmer des sterbenden Fechters) führt wohl mit Unrecht den Namen des Antinous. Kopf und Körper sind am ehesten die des Hermes oder eines Athleten, nur nicht von so schlanker, eher gedrungener Form als gewöhnlich; von der prachtvollen Üppigkeit des Antinous ist dieses Werk jedenfalls weit entfernt[1].

[1] Eher hat es etwas von dem Ausdruck der Trauer, die sonst im Antinous, aber auch im Hermes vorkommt. [Br.: Antinous als Adonis.]

Der sog. Antinous des Vatikans (Belvedere) ist, wie oben bemerkt, ein Hermes.

In den spätern Kaiserzeiten, als ein düsterer Aberglaube die Römer auf den Kultus des Fremden als solchen hintrieb, büßten mehrere Gottheiten ihre frühere schöne Kunstform ein. So zunächst *Isis*. In einer kolossalen Büste des Vatikans (Museo Chiramonti) finden wir sie fast unkenntlich wieder, mit öden starren Zügen unter einem schweren Schleier, der wieder an ihre altägyptische Kopftracht erinnert, mit plumpem Schmuckbehang auf der Brust. a

Gespenstisch, maskenhaft und dabei ganz roh ist auch der Kopf der *„großen Mutter"* (Cybele) im untern Gang des Museo capitolino gearbeitet. Der Kultus des 3. Jahrhunderts bedurfte der schönen Kunstform nicht mehr, mit welcher es übrigens auch an den bessern Darstellungen der Cybele (eine auf dem Löwen reitende, in Villa Pamfili bei Rom; eine kleine sitzende im Museum von Neapel, zweiter Gang) nie war genau genommen worden. (An dem schönen Kopf gegenüber ist die Mauerkrone ganz willkürlich aufgesetzt; eine Replik desselben, ohne allen Ansatz, im Musenzimmer der Villa Borghese.) b c d

Nur um die Leidensgeschichte der spätern römischen Kunst zu bezeichnen, mögen hier noch ein paar Mißbildungen dieser Art genannt sein, wie z. B. der hundsköpfige Anubis in römischem Oberkleid (Museum von Neapel, ägyptische Halle); die Äonen (vatikanische Bibliothek); die vielbrüstige *ephesinische Diana* (oberer Gang des Vatikans, und — gelb mit schwarzem Kopf und Extremitäten — im Museum von Neapel, Halle der farbigen Marmore, sowie — weißmarmorn mit schwarzen Zutaten — im Kaffeehaus der Villa Albani) usw. e f g h i

In dreierlei Typen hat die antike Kunst den Fremden, den *Barbaren* personifiziert und als stehendes Element der Darstellung gebraucht.

Der edelste dieser Typen ist der des Asiaten, speziell des *Phrygers*. Er unterscheidet sich in den ältern Werken, wie z. B. den trojanischen Figuren der Äginetengruppen, nur durch die charakteristische Tracht — Ärmelkleid, Hosen und phrygische Mütze — von den Gestalten der klassischen Welt. Später, als man mit allem Asiatischen durchgehends den Begriff der Weichlichkeit verband, wurden die Ärmel und Hosen weit und faltig und ein reichwallender Mantel kam hinzu. Dieser Art ist der sitzende

Paris des *Vatikans* (Galeria delle statue), ein sehr glücklich gedachtes Werk, aber von unbedeutender Ausführung. (Paris als Knabe, s. oben.) Auch für die asiatischen Gottheiten, die in den Kreis römischer Verehrung aufgenommen wurden, nahm später die Kunst diesen längst fertigen Typus in Anspruch, wie die häufigen Gruppen des Mithras auf dem Stier kniend (die beste freistehende im Vatikan, Saal der Tiere, viele Reliefs überall) und einzelne Gestalten des Attys beweisen. (Diejenige der Uffizien, erster Gang, ist stark restauriert und überarbeitet.)

Ganz anders verfuhr die Kunst mit (skythischen?) *Sklaven,* welche meist in komisch-charakterisierender Absicht gebildet wurden, als alte, stotternde, schlotterbeinige, dummpfiffige Individuen, wie sie hier und da dem griechischen Hause zur Erheiterung dienen mochten. Eine solche Figur ist z. B. der sog. Seneca im Louvre, ebenso der Sklave mit dem Badegefäß, im obern Gang des Vatikans. Auch einzelne gute Köpfe kommen vor; man glaubt das Stammeln des fremden Knechtes aus dem offenen Munde zu hören. — Possierliche Sklaven waren auch als kleine Bronzen ein beliebter Gegenstand; mehrere der Art z. B. in den Uffizien (zweites Zimmer d. Br., 6. Schrank).

Endlich bildeten Griechen und Römer ihre Feinde ab, als Kämpfende und als Überwundene. Der Typus, von welchem die griechische Kunst hierbei ausging, war nicht der des Persers, sondern der des *Kelten,* dessen Heere im 3. Jahrhundert v. Chr. Griechenland und Kleinasien in Schrecken setzten. Die einzelnen Siege, welche man über sie erfocht, scheinen besonders von den kunstliebenden Königen von Pergamus durch Denkmäler verewigt worden zu sein. Von diesen letztern stammt wahrscheinlich die Ausbildung desjenigen Barbarentypus her, welchen dann auch die Römer adoptierten und für Dacier, Germanen usw. fast ohne Unterschied brauchen.

Das Kennzeichen des Barbaren aber war nach antiker Ansicht die *Unfreiheit,* also in leiblicher Beziehung der Mangel an edlerer Gymnastik, in geistiger eine düstere, selbst dumpfe Befangenheit. Wie weit hierin das Vorurteil, wie weit die wirkliche Wahrnehmung sich geltend machte, geht uns nichts an. Genug, daß die vorhandenen Bildwerke eine durchgehende, obwohl verschieden abgestufte Bildung des Kopfes und des nackten Körpers zeigen.

An der Spitze stehen die beiden großen tragischen Meister-

werke: der *„sterbende Fechter"* (im Museo capitolino, in a
dem nach ihm benannten Zimmer) und *„der Barbar und* b
sein Weib" im Hauptsaal der Villa Ludovisi. (Daß es sich nicht um einen Gladiator und nicht um Arria und Pätus handle, hat man längst eingesehen.) Beide Male sind es nackte Gestalten, vielleicht Einzelwiederholungen aus berühmten Schlachtgruppen. In dem sterbenden Kelten ist die vollste Wahrheit des Momentes, nämlich des letzten Ankämpfens gegen den Tod, auf merkwürdige Weise in den edelsten Linien ausgesprochen, und wenn es keine Niobiden gäbe, so würde man sagen, es sei unmöglich schöner zu sinken. Um so beharrlicher aber hat der Künstler die barbarische (oder für barbarisch angenommene) Körperbildung durchgeführt, damit ja niemand einen gefallenen griechischen Helden zu sehen glaube. An Brust, Rücken und Schultern wird man wahrhaft gemeine Formen bemerken, die diesen Typus auf das stärkste z. B. vom Athletentypus unterscheiden. Das struppige Haar, der Knebelbart und der eigentümliche Halszierat vollenden diesen Eindruck — und doch bleibt noch eine ganz besondere Rassenschönheit übrig, welcher ihre volle künstlerische Gerechtigkeit widerfährt. — Die ludovisische Gruppe, ein glänzendes Werk des hohen Pathos, stellt einen Kelten dar, welcher sein Weib getötet hat und nun auch sich ersticht, um der Gefangenschaft zu entgehen. Die Restaurationen und Überarbeitungen haben den keltischen Charakter doch keineswegs verwischt. (Den rechten Arm wird man leichter tadeln als besser restaurieren können; kläglich vermeißelt ist nur die Frau, zumal an der Vorderseite, welche gegen die unberührten Teile, z. B. die Füße, stark absticht; leider geht uns dabei der einzige ganz sichere Typus einer Barbarin teilweise verloren.) Von wunderbar ergreifender Art ist in dieser Gruppe das Momentane, in der verzweifelten und gewaltigen Gebärde des Mannes und seiner Verbindung mit der bereits tot zusammengesunkenen Frau; dem Geist der alten Kunst gemäß, sind die Schrecken des Todes bei ihr nur angedeutet in den gebrochenen Augen, in einem leisen Zuge des Mundes und in der unvergleichlich sprechenden Stellung der Füße. Diese nämlichen Kelten sind dann auch in ihren Kämpfen mit Griechen und Römern an einigen *Sarkophagen* abgebildet. Nicht des eigenen Kunstwertes halber, sondern weil sich darin vielleicht ein Nachklang jener großen Schlacht-

a gruppen zu erkennen gibt, mögen hier die betreffenden
b Sarkophage in den untern Zimmern des kapitolinischen Museums und der Vorhalle der Villa Borghese (andere a. a. O.) vorläufig genannt werden.

Als unmittelbare Reste einer guten römischen Nachahmung
c einer jener Gruppen darf man vier halblebensgroße Statuen von Sinkenden und Liegenden im Museum von Neapel (erster Gang) in Anspruch nehmen: ein toter Barbar in Mütze und Hosen, mit Schild und krummem Säbel; ein toter nackter griechischer Kämpfer; eine tote Barbarin als Amazone gebildet; und ein sterbend Sinkender, fast in der Stellung des Fechters, nur umgekehrt; sämtlich von trefflichster Erfindung und befangener Ausführung. Wenn man doch die gegenüberstehenden Reiterstatuen desselben Maßstabes (einen griechischen Anführer und eine sterbend vom Pferde sinkende Barbarin oder Amazone) hinzurechnen will, so ist auf die starken Restaurationen dieser beiden billige Rücksicht zu nehmen. Eher noch gehört zu
d jenen vieren ein halb kniender Kämpfer im obern Gang des Vatikans, trotz des kleinern Maßstabes.

Außerdem lieferten die römischen Triumphbogen und andere Siegesdenkmale eine Anzahl von Reliefs, Statuen und Köpfen gefangener Barbaren. Wo sie bekleidet gebildet sind, tragen sie Mützen, Ärmel, Hosen und Mäntel wie die Asiaten, wahrscheinlich weil die Kunst von den griechischen Zeiten her daran gewöhnt war. Am Triumphbogen des Septimius Severus, wo es sich um wirkliche Asiaten, Parther usw. handelt, ist auf das gelockte Haar noch ein
e besonderer Akzent gelegt. Ob in den beiden trefflichen Statuen der Hofhalle des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol eine besondere illyrische Nuance der Tracht zu bemerken ist, wie behauptet wird, mag dahingestellt bleiben. Sonst lernt man den Typus des Gesichts am bequemsten kennen aus den drei kolossalen Dazierköpfen des Braccio nuovo im Vatikan; die düstre, bedeckte Stirn, das tiefliegende Auge, die lange, schräg herabreichende Nase (wo sie alt ist), der Schnurrbart, der halboffene Mund, endlich die Bildung der Unterlippe und des Kinns sind hier höchst bezeichnend gebildet. Anderwärts ist das struppige Haar mehr hervorgehoben, auch nähert sich die Nase der Stülpnase, der Bart einem schmalen Knebelbart.

Als Besiegte ließen sich die Barbaren trefflich zu *tragenden* und stützenden *Figuren* brauchen, wie einst schon im

großen Tempel von Agrigent riesige Afrikaner als Atlanten das Gesimse des Innenbaues trugen. Eine kleine Nachbildung von diesen mag man etwa in den vortrefflich gedachten Figuren erkennen, welche im Tepidarium der *Bäder von Pompeji* den Sims stützen. Dagegen sind in zwei knienden Tragfiguren von weißem und violettem Marmor (Paonazetto) im Museum von Neapel (Halle der farbigen Marmore) trotz ihrer schwarzen Köpfe und Hände keine Afrikaner, sondern Barbaren vom kunstüblichen Keltentypus dargestellt.

Eine ähnliche kniende Figur, mit einem (restaurierten) Gefäß auf der Schulter, im obern Gang des Vatikans, könnte vielleicht als einer der Knechte gelten, welche den Priamus mit Geschenken in das Zelt Achills begleiteten.

Nur mit großem Bedenken wage ich der schon früher vorgekommenen Vermutung beizutreten, daß eine der berühmtesten Barbarenstatuen, der *Schleifer* (l'arrotino) in der Tribuna der Uffizien zu *Florenz*, ein modernes Werk sei. Es ist ein betagter, niederkauernder Mann, der ein breites Messer auf einem am Boden liegenden Steine schleift und dabei empor sieht und horcht; man nimmt ihn für einen skythischen Sklaven Apolls und seine Aktion für eine Vorbereitung zum Schinden des Marsyas. Die Gründe für die Modernität lassen sich natürlich nur an Ort und Stelle vollständig entwickeln; ich glaube aber behaupten zu dürfen, daß eine solche Behandlung des Haares, ein solcher Kopfbau, ein solches Auge, endlich eine solche Draperie in der alten Kunst schwer mit Parallelen zu belegen sein werden. Das Linienmotiv und im ganzen auch die Behandlung ist von einer Vortrefflichkeit, die man allerdings am liebsten den Alten zutraut, wenn auch ersteres zur dargestellten Tätigkeit nicht vollkommen paßt. Jedenfalls würde, höchstens Michelangelo ausgenommen, sich wohl kein Neuerer dazu melden dürfen[1].

In betreff der *Barbarenfrauen* wurde schon angedeutet, daß ihre Darstellung im ganzen dem Amazonentypus folgt. Dies gilt in beschränktem Sinne auch von der kolossalen Statue in der *Loggia de' Lanzi* zu Florenz, in welcher man neuerlich Thusnelda, die Gemahlin des Arminius, zu er-

[1] Der gelehrte Gori sah vor mehr als einem Jahrhundert im Besitz eines Bildhauers zu Florenz ein kleines Tonexemplar des Arrotino, von *Michelangelo*, „der darin die Fehler des Originals glücklich verbessert hatte". Mus. florent. III, p. 95.

kennen glaubt; sie hat das Schlank-Gewaltige, auch die Bildung des Kopfes mit den Amazonen gemein, nur das lange Untergewand unterscheidet sie. Herrlich ist der Ausdruck des tiefen, aber gefaßten Schmerzes in der plastisch unübertrefflichen Stellung und in dem ruhigen Antlitz mit den aufgelösten Haaren und den klagenden Augen niedergelegt; auch das vorzüglich schöne Gewand zeigt, daß wir eine Statue der besten Zeit, wahrscheinlich von dem Triumphbogen eines Fürsten des augusteischen Hauses vor uns haben.

In allen italienischen Sammlungen wird man die *Kinderstatuen* in einem sehr starken Verhältnis vertreten finden; es sind ihrer im ganzen wohl mehrere Hunderte. In den antiken Häusern und Gärten müssen sie eine der beliebtesten Zierden gewesen sein, und man darf sich Nischen, Brunnen, Lauben oft vorzugsweise durch sie belebt und motiviert denken. Von den neuern Kinderstatuen unterscheiden sie sich sämtlich durch die Abwesenheit alles Träumerischen und Sentimentalen, was die jetzige Skulptur so gerne in das kindliche Wesen hineinträgt; sie geben durchweg das Drollige, Schalkische, Lustige, auch wohl das Zänkische und Diebische, vor allem aber diejenige derbe Gesundheit und Kraft, welche ein Hauptattribut des Kindes sein sollte. Oft und mit Vorliebe ist z. B. Herrschaft und Sieg des Knäbchens über kleinere Tiere dargestellt. — Die Arbeit erhebt sich nur ausnahmsweise über das Dekorative, den Gedanken aber wird man meistens frisch und trefflich nennen dürfen. Die größte Menge von Kinderfiguren findet sich zu Rom beisammen im Museo Chiaramonti und im obern Gange des Vatikans; mehrere treffliche im Museo capitolino und in der Villa Borghese; eine Anzahl geringer im Palazzo Spada u. a. a. O.; außerdem ergibt das Museum von Neapel einzelnes Wichtige, die Uffizien in Florenz fast nur Geringes. (Einige gute kleine
a Bronzen daselbst, zweites Zimmer der Bronzen, 2. und
b 6. Schrank.) Zwei gute Köpfchen im Museo zu Parma.

Zunächst sind es einige *göttliche Wesen,* welche sich die Phantasie gerne in ihrer frühen Jugend vorstellte. Die Kunst hütete sich wohl, etwa durch absichtliche Vergeistigung den künftigen Gott anzudeuten; sie gab nur ein Kind, mit äußern Andeutungen in Tracht und Attributen.
c So der öfter vorkommende kleine Hermes (Vatikan, Museo Chiaramonti und oberer Gang); auch wohl der kleine

Bacchus, wenn man von den vielen Kindern mit Trauben (ebenda) eins oder das andere auf ihn deuten darf. Sehr häufig sind die Heraklisken, von zweierlei Art: entweder wirkliche Momente aus der Jugend des Herakles, wie das Schlangenwürgen (in einem zweifelhaften Marmorwerk a der Uffizien, Halle des Hermaphroditen, nach welchem das eherne Exemplar im Museum von Neapel, Abteilung der großen Bronzen, jedenfalls nur moderne Kopie ist); oder b komische Übertragungen des ausgewachsenen Heros mit Keule und Löwenhaut in die kindliche Gestalt — bisweilen schwer zu unterscheiden von bloßen Kindern, die mit den genannten Attributen ihr Spiel treiben. In der Villa Bor- c ghese (Zimmer des Herakles) zwei dergleichen, einer ruhend, der andere mit der Keule drohend; ein dritter sogar als Herme; mehrere in den genannten Räumen des d Vatikans; einer, zwar als Kind, aber kolossal vergrößert, e im großen Saal des Museo capitolino, ein höchst widerlich-komisches Werk von Basalt. — Sodann werden mehrere göttliche Wesen überhaupt nur in Knabengestalt gedacht, wie der kleine Genesungsgott *Telesphorus,* der aus seinem Mäntelchen mit Kapuze oft so schalkhaft vergnüglich herausschaut. (Vatikan, in den genannten Räumen; Villa f Borghese, Zimmer der Musen); — ferner *Harpocrates,* aus g dem am Finger lullenden Isiskind zum schön jugendlichen Gott des Schweigens umgedeutet (in der vielleicht nur sieben- bis achtjährig gedachten, aber in größerm Maß- h stab ausgeführten Statue des Museo capitolino, großer Saal; ein für die hadrianische Kunstepoche bezeichnendes Werk, effektreich, aber schon mit etwas leeren Formen). — Sehr artig ist der kleine Phrygier mit Tamburin und i Hirtenstab, den man als Atys oder als Paris im Kindesalter erklären kann. (Museo Chiaramonti.) — An Kunstwert übertrifft wohl sämtliche vorhandene Kinderstatuen der k Torso der Villa Borghese (Zimmer des Hermaphroditen), welchen man des Gefäßes wegen als wasserholenden *Hylas* erklärt, ein überaus schön und lebendig gearbeitetes Körperchen.

Unter dem großen Vorrat der übrigen geben sich manche, und zwar meist die spätern und schlechtern, durch ihre Flügel als Genien und Eroten zu erkennen. Für die Skulptur macht dieser Unterschied von den bloßen Genrefiguren nicht viel aus; wohl aber für die Malerei, welche ihre Genien darf schweben lassen und von dieser Befugnis in

Pompeji den ausgedehntesten Gebrauch gemacht hat. Zum Teil noch aus guter Zeit stammen eine Anzahl Reliefs, welche die Beschäftigungen Erwachsener auf geflügelte Kinder übertragen; Jagd, Zirkusspiele, Weinlesen, Wettrennen dieser Art kommen häufig vor; im Museo Chiaramonti trifft man z. B. einen Fries, welcher eine Jagd von Genien gegen Panther und Böcke darstellt. (Eines schönen Reliefs im Chor von S. Vitale in Ravenna kann ich mich nicht mehr genau erinnern.)

Die bessern Kinder sind fast durchgängig die nichtgeflügelten. Es liegt ein Schatz von harmloser und drolliger Naivität in diesen zum Teil oft wiederholten Motiven. Kinder mit Früchten sind teils im ruhigen Bewußtsein des bevorstehenden Genusses, teils als eilige Diebe dargestellt (Museo Chiaramonti und oberer Gang des Vatikans); als Brunnenstatuen dienten vorzugsweise kleine Amphorenträger (oberer Gang ebenda), Knaben mit Delphinen, auch Satyrkinder mit Schläuchen, Krügen usw. (Museum von Neapel, große Bronzen.) Anderes ist Travestie des Treibens der Erwachsenen, so die kleinen Ringkämpfer, Fackelläufer, Trophäenträger (Museo Chiaramonti und oberer Gang des Vatikans); vorzüglich lustig ist das Spiel der Kinder mit tragischen *Masken* dargestellt, z. B. in dem kleinen Jungen, welcher den Arm durch den Mund der Maske steckt (Villa Albani, Kaffeehaus), und vollendet trefflich in einem Knaben des *Museo capitolino* (Zimmer des Fauns), welcher das unbequeme Ding anprobieren will und es einstweilen quer über den Kopf sitzen hat. Das Verhältnis zu den Tieren ist teils das des frohen Besitzes (der Knabe mit den Vögeln im Schürzchen, Museo Chiaramonti; die Knaben mit Enten, Hähnen, Hausschlangen usw., oberer Gang des Vatikans, obere Galerie des Museo capitolino; Villa Borghese, Zimmer der Musen und des Hermaphroditen; Uffizien, Halle des Hermaphroditen), teils das des Schutzes, wie z. B. in dem zierlichen Mädchen des Museo capitolino (Zimmer des sterbenden Fechters), welches ihr Vögelchen vor einem Tier schützt (der rechte Arm und die Schlange restauriert); teils aber das der siegreichen Bändigung, wie z. B. in dem bewundernswerten *Knaben mit der Gans* (Museo capitolino, Zimmer des Fauns); auch wohl des der mutwilligen Quälerei, wie z. B. in dem Knaben, der einer Gans die Hände vor den Hals hält und ihr auf den Rücken kniet (Museum von Neapel, Halle des

Adonis, stark restauriert). Sonst wurden auch wohl weinende und lachende Kinder als Gegenstücke gefertigt; in den genannten Sammlungen dergleichen von geringer Arbeit. Einzig in seiner Art und mit drollig absichtlicher Hervorhebung eines bestimmten Typus: der (weißmarmorne) Mohrenknabe als Badediener, oberer Gang des a
Vatikans. — Es versteht sich, daß auch Kinderporträts vorkommen, niedlich in kleiner Toga drapiert, oft mit dem runden Amulett, der Bulla, auf der Brust. Eine artige Ba- b
saltfigur dieser Gattung in den Uffizien (Halle der Inschriften).

Das vorausgesetzte Alter der Kinderstatuen ist in der Regel das dritte bis fünfte Jahr und überschreitet nur selten das siebente oder achte Jahr. Von ältern bekleideten Mädchen ist die graziöse *Knöchelspielerin* ein Beispiel, von der ich in den italienischen Sammlungen kein Exemplar kenne. Die Darstellung des Nackten wich dem Zeitraum zwischen dem Kindesalter und dem ausgebildeten Knabenalter gerne aus; sie scheute die harten, magern, unreifen Formen und die unsichere Haltung; den Wiederbeginn ihres Gestaltenkreises bezeichnet sie glorreich durch den praxitelischen Eros.

Vielleicht gehört aber doch eine der berühmtesten Statuen in diese Zwischenzeit: der *Dornauszieher.* (Bronzenes c
Hauptexemplar im Pal. de' Conservatori auf dem Kapitol, Eckzimmer; Wiederholungen in den Uffizien zu Florenz, d
Verbindungsgang, u. a. a. O.) Hier stehen allerdings die knabenhaften Arme und Beine in einem Widerspruch mit dem ausgebildeten Rücken, so daß man versucht ist, eine individuelle Bildung anzunehmen, welche diese Kontraste wirklich vereinigte. Wie dem auch sei, die Einfachheit des Motives, das spannende Interesse, welche es doch zugleich erregt, und die Schönheit der Hauptlinien, von welcher Seite man das Werk betrachte, geben dem Ganzen einen Wert, der über die Einzelausführung weit hinausgeht.

In demselben Lebensalter ist etwa auch der bronzene e
Opferknabe dargestellt, welcher sich im kapitolinischen Museum (Zimmer der Vase) befindet; ein edler Typus, leicht und anständig in der Stellung, die Arbeit eher flüchtig als genau.

Die Begeisterung für die Skulptur war im Altertum so allgemein verbreitet, daß, wer es irgend vermochte, wenigstens kleine *Statuetten* von Erz, Ton oder Marmor

erwarb. Manches dieser Art diente wohl als Hausgottheit, und in mehr als einem Gebäude zu Pompeji sieht man noch die kleinen Nischen von Mosaik oder Stukko, welche zur Aufnahme solcher Figuren dienten; das meiste aber war
a gewiß nur als Gegenstand des künstlerischen Genusses im Hause aufgestellt. Wie harmlos mögen sich in dem kleinen Hof der Casa della Ballerina zu Pompeji die marmornen Tierchen und Statuetten ausgenommen haben, als der Brunnen noch floß und die Laube darüber noch grünte!

Weit die erste Stelle nehmen eine Anzahl *Bronzefigürchen* griechischer Kunst ein, die nur leider gar zu selten ihren Weg in die öffentlichen Sammlungen finden, vielmehr ins-
b geheim nach dem Auslande gehen. Die einzige große Samm-
c lung, im Museum von Neapel (kleine Bronzen, besonders das dritte Zimmer,) enthält doch nur weniges von erstem Werte, wie die Pallas, den behelmten Jüngling, mehrere tanzende Satyrn, das verhüllte Weibchen usw., zwischen
d zahlreichen römischen Arbeiten. Auch bei den Terrakotten desselben Museums (fünftes Zimmer der Terrakotten) scheint das beste zu fehlen. (Die Krugträgerin und die verhüllte Tänzerin — beide von erstem Range — wird man in Italien nur in Abgüssen vorfinden.) — Die florentinische
e Sammlung (Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen) enthält manches Vorzügliche, zugleich in etwas günstigerer Aufstellung. — Es würde uns sehr weit führen, wenn wir näher auf den Stil dieser kleinen Meisterwerke und seine Bedingungen eingehen wollten; vielleicht wendet sich ihnen die Vorliebe des Beschauers sehr rasch zu, und in diesem Falle wird er erkennen, wie die Kunst auch in diesem bisweilen winzigen Maßstab kein einziges ihrer hohen, bleibenden Gesetze aufgab. Die kleinsten Figürchen sind plastisch untadelhaft gedacht; das Nette und Zierliche der Erscheinung diente nicht zum Deckmantel für lahme Formen und Linien. Man fühlte es durch, daß nicht ein Dekorator den Künstler spielt, sondern daß eine Kunst, die des größten fähig ist, sich zu ihrem eigenen Ergötzen im kleinen ergeht. (Es ist natürlich von den bessern und ältern die Rede, denn die römischen sind zum Teil allerdings lahme Fabrikarbeit.)

In den römischen Sammlungen findet sich eine bedeutende Anzahl *marmorner Statuetten,* welche trotz der meist nur mittelguten Arbeit doch ein eigentümliches Interesse haben. Sie sind nämlich wohl fast durchgängig (und selbst wo

man es nicht direkt beweisen kann) kleine Wiederholungen großer Statuen und dienen somit zum unfehlbaren Beleg für die Wertschätzung, in welcher die großen Originale standen. Außerdem beachte man die Einfachheit der Arbeit, welche mit dem Geleckten und Auspolierten moderner Alabasterkopien in offenem Gegensatze steht. Offenbar verlangte man im Altertum von dem Kopisten nur, daß er das Motiv des Ganzen mit mäßigen Mitteln wiedergebe; das übrige ergänzte die Phantasie und das Gedächtnis. a
(Hauptstellen: das Museo Chiaramonti und der obere Gang b
des Vatikans, sowie die hintern Räume der Villa Borghese. c
Manches auch im Dogenpalast zu Venedig, Camera a letto.)

Für die höchste und schwierigste Aufgabe der Skulptur, für die Bildung freistehender *Gruppen,* hat das Altertum uns wenigstens eine Anzahl von mehr oder weniger erhaltenen Beispielen hinterlassen, in welchen die ewigen Gesetze dieser Gattung abgeschlossen vor uns liegen, obwohl es nur arme, einzelne Reste von einem Gruppenreichtum sind, von welchem sich die jetzige Welt keinen Begriff macht. Unter jenen Gesetzen sind einige, die auf den ersten Blick einleuchten: der schöne Kontrast der vereinigten Gestalten in Stellung, Körperachse, Handlung usw.; die wohltuenden Schneidungen und Deckungen; die Deutlichkeit der Aktion für die Ansicht von mehrern oder allen Seiten usw. Schwer aber (und nur dem Bildhauer selbst möglich) ist das Nachfühlen und Nachweisen des Gesetzmäßigen in allem Einzelnen. Wir begnügen uns daher, nur flüchtig auf den Kunstgehalt der in Italien vorhandenen antiken Gruppen hinzudeuten, und beginnen mit dem Einfachsten (obwohl die Kunst vielleicht umgekehrt mit dem quantitativ Reichsten, den Giebelgruppen der Tempel, mag begonnen haben). Zum Einfach-Schönsten gehören einige Werke, welche zwei Gestalten in ganz ruhiger geistiger Gemeinschaft darstellen. Das Ausgezeichnetste in dieser Art, die sog. *Gruppe von San Ildefonso* (die Genien des Schlafes und des Todes, nach der üblichsten Erklärung, traulich aneinandergelehnt), befindet sich jetzt in Madrid; ein Abguß unter anderm in der d
Académie de France zu Rom.

Ein ähnlicher schöner Sinn lebt in einer nur mittelmäßig e
gearbeiteten Gruppe des Museums von Neapel (zweiter Gang), welche Orest und Elektra darstellt; sie stützt den linken Arm in die Hüfte und legt ihm den rechten über die Schulter; er läßt den rechten Arm hängen und gestikuliert

mit dem linken. Kontrast und Verbindung des nackten und des bekleideten Körpers sind hier von schönster Erfindung, der Ausdruck des trauten Verkehrs vortrefflich mit wenigen Mitteln wiedergegeben.

Wie hier Bruder und Schwester, so sind in einem berühmten
1 Werke der Villa Ludovisi zu Rom (Hauptsaal) Mutter und Sohn, in einem erregtern Moment, vielleicht des Abschiedes oder des Wiedersehens, dargestellt. Die gewöhnliche Bezeichnung, ebenfalls auf Orest und Elektra lautend, ist der ungleichen Größe wegen jedenfalls unstatthaft, während den Namen *Penelope und Telemach* nichts ernstlich widersprechen würde[1]. Die Mutter ist die ungleich bessere Figur, nicht bloß durch den reinern Ausdruck gemütlicher Hingebung, sondern auch in Beziehung auf die Arbeit; ihr Gewand erscheint in der Erfindung wie ein Prachtstück der spätern griechischen Kunst. Der Name des Bildhauers, am Unterkleid, lautet: Menelaos, Schüler des Stephanos.

Ein höheres und ein untergeordnetes göttliches Wesen, das eine träumerisch versunken, das andere stützend und mit schalkhaftem Ausdruck zur Bewegung auffordernd, sind in den Gruppen des *Bacchus und Ampelos* zusammengestellt (S. 447, 448). Nur weicht gerade das beste Exemplar beträchtlich von der Anordnung der übrigen ab und läßt doch zugleich bei seinem trümmerhaften Zustande kein genaueres Urteil zu.

Lehrer und Zögling, allerdings von eigener Art, finden sich verbunden in den schon (S. 456) genannten Gruppen des *Pan* und des jungen Satyrs *Olympos*, welcher Unterricht im Spiel der Syrinx erhält. — Die ebenfalls erwähnte kleine vatikanische Gruppe des Pan, welcher einem Satyr einen Dorn aus dem Fuße zieht, läßt wie diese ein gutes, nicht mehr vorhandenes Urbild bedauern.

Von Liebespaaren sind fast nur *Amor und Psyche* (S. 445) mit der Absicht auf vollen Ausdruck tieferer Innigkeit gearbeitet worden, oder anderes der Art ist uns verlorengegangen. Gegenstände dieser Art lagen der antiken Kunst bei weitem nicht so nahe als der jetzigen; auch sind „Amor und Psyche" eine ihrer späteren Schöpfungen.

Mit großer Meisterschaft bildete sie dagegen Vereinigungen

[1] Die frühere Deutung „Papirius und seine Mutter, die ihm das Senatsgeheimnis abfragen will" — ging wohl gar nicht so weit am rechten Ziel vorbei. Nur wäre die Verewigung solch eines historischen römischen Einzelfaktums ohne Beispiel in der alten Kunst.

von mehr sinnlicher Art, dergleichen in italienischen Sammlungen nicht leicht ans Tageslicht gestellt werden. Den Triton, welcher eine Nereide entführt, haben wir bereits an seiner Stelle erwähnt (S. 459, b).

In der Gruppe *„Mars und Venus"*, wozu meist noch ein kleiner Amorin kommt (großes Exemplar im großen Saal des Museo capitolino, S. 407, g, kleine im Museo Chiaramonti des Vatikans und im Tyrtäuszimmer der Villa Borghese), ist das Verhältnis der Liebenden ein ungleiches; die Göttin sucht den Schmollenden oder zum Gang in die Schlacht Gerüsteten bei sich festzuhalten. Die Gruppe scheint nicht selten zu Porträtbildungen degradiert worden zu sein und ist überhaupt nur in geringer Ausführung vorhanden. — Herakles und Omphale, offenbar ein später Einfall, sind in der schon erwähnten (S. 403, d) Gruppe des Museums von Neapel (zweiter Gang) diesem an sich guten Motiv nachgebildet. a b

Hermes mit der Nymphe *Herse*, im großen Saal des Pal. Farnese zu Rom, bis ins Unkenntliche restauriert. — Dies gilt noch von einer Anzahl durchschnittlich sehr gering gearbeiteter Liebespaare in verschiedenen Sammlungen. Bisweilen haben die Restauratoren sogar Figuren zu Gruppen vereinigt, welche gar nicht zusammengehörten. c

In der Libreria des Domes von Siena steht die stark verstümmelte, vielleicht ziemlich späte Gruppe der *drei* sich leicht umarmt haltenden *Grazien*, offenbar nach einem herrlichen Original; in den Kontrasten und in der Schneidung der Linien ist noch das Nachbild von großem Reize[1]. Raffael wurde durch dieses Werk zu einem bekannten Bilde angeregt, welches sich jetzt in England befindet; mit großem Rechte wandte er als Maler die mittlere Figur, die in der Gruppe vom Rücken gesehen wird, um und zeigte alle drei von vorn; mit großem Unrecht folgte ihm Canova als Bildhauer hierin nach und brachte eine gegensatzlose Gruppe hervor, welche einzig auf die Vorderansicht berechnet ist. (Galerie Leuchtenberg.) d

Von *Gruppen des Kampfes* ist in den italienischen Sammlungen eine der bedeutendsten vorhanden: die beiden *Ringkämpfer* in der Tribuna der Uffizien zu *Florenz*. Stark überarbeitet und von verschiedenen Händen restauriert, wie wir das Werk jetzt vor uns sehen, läßt es nur noch e

[1] Der Gegenstand kommt auch als Relief und als pompejanisches Gemälde vor.

ahnen, daß der Moment mit höchster künstlerischer Berechnung aus der großen Zahl möglicher Momente gewählt war von einem Bildhauer, der alle Geheimnisse der Ringschule kennen mußte. Noch ist der Unterliegende nicht hoffnungslos; der Beschauer wartet gespannt auf den Ausgang. Die beiden verschlungenen Körper sind für die Ansicht von allen Seiten deutlich entwickelt.

a Von der Gruppe *„Herakles und der Zentaur Nessus"*, im ersten Gange ebenda, ist die ganze erstere Figur neu und auch von der letzteren ein Teil. — Von einer viel wich-
b tigern florentinischen Gruppe, *Herakles und Antäus* (im Hofe des Palazzo Pitti) ist fast die Hälfte von Michelangelo (?) restauriert und die alten Teile zeigen eine stark verwitterte Oberfläche; in seinem Urzustand war das Werk vorzüglich, wenn die (immerhin nur römische) Ausführung einigermaßen der Komposition entsprach; Herakles hat seinen Gegner von der Erde aufgehoben und erdrückt ihn in der Luft, während Antäus vergebens die Hände des Helden von seinem Leibe wegzureißen strebt; ein Gestus, welcher vielleicht in der Ringschule nicht selten vorkam und in verschiedenen Gestalten dargestellt wurde (z. B. in
c zwei Amorinen, Uffizien, Verbindungsgang), hier aber in ausgezeichnet schöner und energischer Weise durchgeführt war. Die einseitige Bewunderung dieser Gruppe hat im 16. Jahrhundert auf Bandinelli, Giov. di Bologna und ihre
d Mitstrebenden einen großen Einfluß gehabt. (Eine kleine Bronze, Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen, 3. Schrank, stellt dieselbe Gruppe mit einer zuschauenden Pallas vermehrt dar.) Vgl. S. 403, f.

Szenen nach dem Kampfe, vielleicht als Episoden größerer Giebelgruppen zu betrachten, sind die beiden berühmten Werke: der Barbar und sein Weib, in der Villa Ludovisi zu Rom (wovon S. 464, b die Rede war) und die Gruppe des *Ajax* mit dem Leichnam des Patroklus. Letztere muß ein hochbewundertes Werk aus der Zeit des Phidias zum Original gehabt haben, welches vielfach nachgebildet wurde. Vier Exemplare davon sind stückweise erhalten: 1. Der sog.
e Pasquino, an einer Ecke von Pal. Braschi zu Rom, bei aller Verstümmelung von so einfach grandioser Arbeit, daß neuere Kenner ihn in die Zeit des Phidias selbst versetzen, nachdem schon Bernini ihn für die bestgearbeitete Antike in Rom erklärt hatte. 2. Der gewaltig leidenschaftliche
f Kopf des Ajax und die Schulter sowie die (vorzüglich ge-

arbeiteten) nachschleppenden Beine des Patroklus, im Vatikan (Büstenzimmer). 3. Die vollständigste Gruppe in einem Hof des Pal. Pitti in Florenz (links von dem großen Hofe), vielleicht noch griechische Arbeit; am Kopf des Ajax nur der Helm zum Teil neu, am Patroklus der Oberleib beinahe mit den ganzen Armen, außerdem die sämtlichen untern Teile nebst Basis und Tronco. 4. Das Exemplar in der Loggia de' Lanzi zu Florenz, geringer und ebenso stark restauriert[1]. — Die Aufgabe war eine der erhabensten: der vorzugsweise stürmisch gedachte unter den Heerführern vor Ilion, mitten im Kampf, und doch der Gegenwehr entsagend, um einen Sterbenden zu retten; ein Motiv gewaltiger leiblicher Anstrengung und großer geistiger Spannung zugleich; — als pyramidale Gruppe eng beisammen und doch auf das klarste auseinandergehalten und durch die schönsten Kontraste belebt.

a b

Doch es sollten noch höhere Aufgaben gestellt und gelöst werden.

Die *Gruppe des Laokoon* im Belvedere des Vatikans ist durch die größten Geister unserer Nation beschrieben und mit einer Tiefe gedeutet worden wie vielleicht kein anderes Kunstwerk der Welt. Der Gegenstand ist allbekannt, ebenso die Namen der Künstler, Agesander, Polydorus und Athenodorus von Rhodus; dagegen schwankt die Zeitbestimmung noch immer zwischen dem 3. Jahrhundert v. Chr. und der Zeit des Titus, in dessen Thermen (1506) das Werk gefunden wurde. Restauriert ist der rechte Arm des Laokoon, die rechte Hand und das rechte Bein des ältern Sohnes, der rechte Arm des jüngern Sohnes, das meiste an der einen (obern) Schlange, nebst mehrern Enden der sonst erhaltenen Extremitäten. Manche Stellen zeugen von der Wirksamkeit moderner Schabeisen.

c

Wir haben das Werk nicht zu erklären, sondern nur davon zu reden, wie der einzelne es sich am ehesten geistig zu eigen machen könne. Das erste, worüber man genau ins klare kommen muß, ist der Moment, dessen Wahl und Bezeichnung an sich schon ihresgleichen nicht mehr hat. Man wird finden, daß derselbe aus einem unvergleichlichen Zusammenwirken einer Anzahl Momente verschiedenen Grades besteht. In und mit diesen entwickeln sich die Charaktere zu einem Ausdruck, welcher in dem Kopfe des

[1] Ajax allein, fast in derselben Haltung, in einer Bronze des Museo* zu Parma.

Vaters seinen höchsten Gipfelpunkt erreicht. Bei weiterer Betrachtung wird man innewerden, wie die dramatischen Gegensätze zugleich die schönsten plastischen Gegensätze sind, und wie die Ungleichheit der beiden Söhne an Alter, Größe und Verteidigungskraft ausgeglichen wird durch jene furchtbare Diagonale, welche in der Gestalt Laokoons sich ausdrückt; die Gruppe erscheint schon als Gruppe absolut vollkommen, obschon sie nur für die Vorderansicht bestimmt ist. Das einzelne der Durchführung ist dann noch der Gegenstand langen Forschens und stets neuer Bewunderung. Sobald man sich Rechenschaft zu geben anfängt über das Warum? aller einzelnen Motive, über den Mischungsgrad des leiblichen und des geistigen Leidens, so eröffnen sich, ich möchte sagen, Abgründe künstlerischer Weisheit. Das höchste aber ist das Ankämpfen gegen den Schmerz, welches Winckelmann zuerst erkannt und zur Anerkennung gebracht hat. Die Mäßigung im Jammer hat keinen bloß ästhetischen, sondern einen sittlichen Grund.

a Die figurenreichste Freigruppe der alten Kunst ist endlich die des *farnesischen Stieres* in der danach benannten Halle des Museums von Neapel; ein Werk des Apollonius und Tauriscus von Tralles, welche vielleicht der rhodischen Schule des 3. oder 2. Jahrhunderts v. Chr. angehörten. So wie sie jetzt vor uns steht, ist sie dergestalt mit antiken und modernen Restaurationen versehen, daß man nicht einmal für die wesentlichsten Umrisse eine sichere Bürgschaft hat. Der Moment wäre nach dem jetzigen Zustande der, daß das vom Haar der Dirke ausgehende Seil dem wilden Stier schon um das rechte Horn geschlungen ist und ihm erst um das linke geschlungen werden soll, weshalb die beiden Jünglinge (Zethus und Amphion) das Tier an der Stirn und an der Schnauze festhalten; die von hinten zuschauende Antiope soll (wenn man aus dem Schweigen des Plinius urteilen darf) eine spätere, römische Zutat sein, in welchem Fall die ganze Basis umgearbeitet sein müßte. Von dem ursprünglichen Detail sind die erhaltenen Stücke der beiden Brüder von sehr tüchtiger lebensvoller Arbeit; die untere Hälfte der Dirke mit der herabgesunkenen, großartig geworfenen Gewandung würde den besten griechischen Resten ähnlicher Art kaum nachstehen. Auch beim jetzigen Zustande wird man die Sonderung der Figuren, die Kontraste in den Momenten der Anstrengung und des Leidens, die Auftürmung des Ganzen auf Felsstufen ver-

schiedener Höhe mindestens geschickt und glücklich nennen müssen.

Allein das Ganze richtet sich durchaus nur an den äußern Sinn. Daß die beiden Brüder sich aus Mutterliebe an der bösen Dirke rächen, erfahren wir aus der Mythologie, allein nicht aus dem Kunstwerk, welches an sich nichts als eine Brutalität vorstellt. Diese wird uns allerdings vorgeführt mit einer Energie und einem Reichtum von Mitteln, welche die Kunst sich erst an ganz andern Gegenständen hatte erwerben müssen, ehe sie dieselben an einer solchen Bravourarbeit mißbrauchen konnte.

Den Beschluß würde die weltberühmte *Gruppe der Niobe* machen, wenn nicht gerade die Zusammenstellung der vorhandenen Figuren zur Gruppe so überaus streitig wäre. Es gab im alten Rom in oder an dem Tempel des Apollo Sosianus eine aus Griechenland gebrachte Gruppe, welche den Untergang der Niobiden (bekanntlich durch die Geschosse des Apoll und der Artemis) darstellte und welche a
die einen dem Skopas, die andern dem Praxiteles zuschrieben. Im Jahre 1583 fand man in der Villa Palombara zwischen S. Maria maggiore und dem Lateran wirklich eine Anzahl Statuen dieses Inhalts auf; es sind diejenigen, welche später nach Florenz kamen und jetzt nebst anderweitig gefundenen im Niobe-Saal der Uffizien aufgestellt sind. Allein die Arbeit steht nicht nur durchgängig beträchtlich unter derjenigen Höhe, welche man dem Stil eines Skopas oder Praxiteles zuschreiben darf, sondern auch die einzelnen Statuen sind unter sich höchst verschieden in Güte und Stil, selbst in der Marmorgattung, und treten somit auf die Stufe einer alten Kopie von verschiedenen Händen zurück. Es muß bemerkt werden, daß die beiden Ringer b
in der Tribuna und das Pferd in der innern Vorhalle der- c
selben Galerie mit diesen Statuen gefunden wurden. Inzwischen entdeckte man an verschiedenen Orten Köpfe und Figuren, welche teils Wiederholungen der florentinischen, teils mit Wahrscheinlichkeit demselben Zyklus einzuordnen sind:

Vatikan: Museo Chiaramonti: die eilende Tochter, ohne d
Kopf und Arme; ein schöner Kopf (509), Ariadne benannt, gehört vielleicht auch hierher; — Galeria delle statue: eine niedersinkende Tochter, nebst dem Knie eines Bruders, e
auf das sie sich stützt (auch als Cephalus und Procris bezeichnet); — oberer Gang: ein fliehender Sohn.

Museo capitolino: obere Galerie: ein fallender und ein kniender Sohn, auch zwei Töchter, wovon die eine als Psyche[1] umgebildet ist; ein kolossaler Kopf der Mutter, nebst einem oder zwei andern Köpfen dieses Typus; — großer Saal: die Statue eines alten Weibes, welche man für die Amme der Töchter ausgibt.

Museum von Neapel: Halle des Tiberius: vielleicht ist eine stehende, ganz bekleidete Statue eine Niobide.

Außerhalb Italiens ist der sog. Ilioneus in der Münchner Glyptothek nach allgemeiner Ansicht ein Niobide, und zwar gemäß der Vortrefflichkeit der Arbeit (die alle florentinischen usw. Figuren weit übertrifft) vielleicht ein echter Bestandteil der Originalgruppe.

Andere Statuen, welche teils Niobiden gewesen sind, teils durch die Restauration dazu gemacht wurden, könnten wir nicht ohne Weitschweifigkeit und Unsicherheit besprechen.

Wie man sich nun diesen Vorrat als ganzes zu denken habe, darüber gehen die Ansichten dergestalt auseinander, daß nicht einmal durchgängig die Giebelgruppe eines Tempels darin anerkannt wird, während manche aus nicht zu verachtenden Gründen den Vorrat in zwei Giebelgruppen verteilen. In diesem Fall bestände der Mittelpunkt in der einen aus der Mutter, in der andern aus dem Pädagogen; jene würde die Töchter, diese die Söhne enthalten haben.

Das echte alte griechische Meisterwerk wird man sich nie mehr genau vergegenwärtigen können. Schon die alten römischen Wiederholer sind zu willkürlich damit umgegangen und haben daneben auch einzelne Motive z. B. als Musen, als Psychen benutzt. Eine Wiederholung des Ganzen war so kostspielig, daß mehr als ein Besteller sich vielleicht mit einer Art von Exzerpt begnügte; wer ein paar Statuen hatte, ließ sich vielleicht die fehlenden hinzuarbeiten, so gut er sie um billigen Preis haben konnte. Gewiß sind auch einzelne Figuren und Köpfe um der Schönheit des Motives willen besonders ausgeführt worden.

Solange man genötigt ist, die florentinischen Exemplare zugrunde zu legen, wird man das Ganze nie in *einer* Giebelgruppe vereinigen können. Das Dasein und der große Maßstab des Pädagogen macht dies unmöglich. Ich glaube, daß er für dieses oder ein ähnliches Exemplar von einem römischen Wiederholer, der zwei Gruppen aus dem Ganzen machte, geschaffen worden ist, man brauchte eine große

[1] Eine gegeißelte Psyche. [Br.]

Figur als Mittelpunkt für die Söhne, und in dieser zweiten Redaktion wurde dann das Werk weiter wiederholt. Das abscheuliche alte Weib in der kapitolinischen Sammlung, das man als Amme mit den Niobiden in Verbindung bringt, kommt allerdings an den Sarkophagen, z. B. demjenigen im Dogenpalast zu Venedig, wieder vor, und mag in der a Tat an irgendeinem andern, wieder anders angeordneten Exemplar der Gruppe als Gegenstück des Pädagogen gedient haben. In dem florentinischen Exemplar fände sie schon des kleinen Maßstabes wegen kaum eine Stelle. Ob die beiden fraglichen Gruppen als Giebelgruppen eines Tempels dienten, bleibt höchst ungewiß; sie konnten auf irgendeine Weise im Freien arrangiert sein, und für diesen Fall erinnere man sich wieder an das dabei gefundene Pferd[1] und an die beiden Ringer. Letztere (s. oben) sind wohl sicher keine Niobiden gewesen, allein man wußte im Altertum, daß auch zwei Söhne der Niobe im Akt des Ringens abgebildet worden waren, und der Erwerber oder Besitzer des (jetzt florentinischen) Vorrates stellte zu seinen Niobesöhnen auch die beste Ringergruppe, die er besaß oder bekommen konnte. Wer den Pädagogen hinzutat, der war auch weitern Ergänzungen gewiß nicht abgeneigt.

Daran aber wird man kaum zweifeln dürfen, daß das alte Original die Giebelgruppe eines Tempels bildete, und zwar eine einzige. Man beachte die ausschließliche Berechnung der meisten Statuen auf den Anblick von vorn.

Unter den florentinischen Figuren mögen den Urbildern am nächsten stehen: die größte Tochter; die Mutter mit der jüngsten Tochter; der jüngste Sohn; der bergan flüchtende Sohn (mit dem Fuße *vor* dem Felsstück); der rettende Sohn mit dem Gewand über dem Haupt (in dem Exemplar, welchem das vatikanische Fragment angehört, eine an seinem Knie niedergesunkene Schwester schützend); — von den Töchtern ist mit Ausnahme der genannten keine in der Arbeit mit der verstümmelten laufenden Statue des Museo Chiaramonti (S. 478, d) zu vergleichen und zwei oder drei sind ganz gering, was auch von der Ausführung in mehrern Söhnen gilt. Der Pädagog ist eine nicht zu verachtende römische Arbeit, nur unangenehm restauriert. Der sog.

[1] In dem venezianischen Sarkophag sind drei Söhne reitend und einer vom Pferde stürzend gebildet. Dem Pädagogen entspricht ein Mann im Hirtenkleid.

Narziß ist mit Recht in neuerer Zeit der Sammlung als verwundeter Niobide beigesellt worden. Vom toten Sohn ist in München ein noch besseres Exemplar.

Wenn nun vielleicht an keiner der florentinischen Statuen ein griechischer Meißel gearbeitet hat, so sind sie doch von großem und bleibendem Werte. Das überaus grandiose Motiv der Mutter vereinigt die höchste Gewalt des Momentanen mit der größten Schönheit der Darstellung; sie flieht, schützt und fleht; das Heraufziehen des Gewandes mit der Linken, so erfolglos es gegen Göttergeschosse sein mag, ist gerade als unwillkürliche Bewegung so sprechend. (Diese Teile ergänzt, aber richtig.) Die ganze Gewandung, noch in der Nachbildung vorzüglich, muß im Urbild von einer Herrlichkeit gewesen sein, die vielleicht keine Antike unter den vorhandenen wiedergibt; hier ist alles Bewegung und doch kein Flattern; der herrlichste Körper drückt sich darin aus. Den Kopf genießt man besser in Einzelabgüssen. (Vielleicht wird bisweilen mehr hineinphantasiert, als in diesem Exemplar wirklich ist.) — Nach der Mutter wird man wohl dem Sohne mit dem Gewand über dem Haupt den Preis geben.

Einer genauen Beachtung ist der Typus wert, welcher in diesen Gestalten durchgeführt ist. Mutter und Töchter, soweit ihre Köpfe echt sind, haben diejenige großartige, reife Schönheit, welche sich der siegreichen, auch wohl der kindischen Aphrodite nähert; selbst die jugendlichsten zeigen einen matronalen Anflug, wovon man sich durch Vergleichung mit der mediceischen Venus leicht überzeugen kann: es ist das frühere Schönheitsideal der griechischen Kunst überhaupt, welches sich zu erkennen gibt. — Die Söhne sind gemäßigt athletisch gebildet, und ihr Gesichtstypus steht zu demjenigen des Hermes in einem ähnlichen Verhältnis wie der mehrerer jugendlicher Athleten, abgesehen von dem zum Teil meisterhaft mit wenigen Zügen gegebenen Ausdruck des Momentes. Zwei davon sind in doppelten Exemplaren aufgestellt.

Die vorgeschlagene Zusammenstellung der Niobiden mit dem Apoll vom Belvedere und der Diana von Versailles kann nur befangenen Gemütern zusagen. Beide sind ihrem Typus nach viel spätern Ursprunges als das Original der Niobiden. Und der Grieche verstand das Schicksal der letztern auch ohne eine solche erklärende Zutat, welche nur zerstreuen konnte.

Eine an so vielen Idealbildungen großgewachsene Kunst, wie die griechische war, konnte auch *Bildnisse* schaffen wie keine andere. Sie gab dieselben im höchsten Sinne *historisch*, indem sie die zufälligen Züge den wesentlichen unterordnete oder wegließ, indem sie den Charakter des ganzen Menschen ergründete und von diesem aus den ganzen Menschen wieder belebte, nicht wie er wirklich war, sondern wie er nach dem geistigen Kern seines Wesens hätte sein müssen. Allerdings gehörten hierzu auch griechische Aufgaben: ausgezeichnete Männer und Helden, welchen von Staats wegen oder von bewundernden Privatleuten Statuen gesetzt wurden. Aus *solchen* Einzelgestalten konnten wahre Typen für jede erhöhte Menschendarstellung werden, und in der Tat hat die Kunst sich noch lange an diese Motive höchsten Ranges gehalten und sie bisweilen auf viel spätere Menschen übergetragen.

Wir betrachten zunächst die ganzen *Statuen*, deren in Italien eine bedeutende Anzahl erhalten ist. Der Streit über die Namengebung berührt uns nicht, sobald wir im einzelnen Falle sicher sind, das Standbild eines berühmten Griechen vor uns zu haben. Einigen der betreffenden Werke liegen überdies erweislich gar keine bei Lebzeiten gemachten Bildnisse zugrunde, so daß die Kunst den ganzen Charakter aus eigenen Mitteln schaffen mußte; bei noch mehrern läßt sich dies wenigstens vermuten.

Für die wertvollste Statue dieser Art galt lange Zeit der sog. Aristides, jetzt *Aeschines* des Museums von *Neapel*[1] (Halle a der Flora), bis in Terracina der sog. *Sophokles* gefunden wurde (im Museum des *Laterans*, wo ein Abguß des Aeschi- b nes, wie in Neapel einer des Sophokles, zur Vergleichung in der Nähe steht). Von diesen beiden ruhig stehenden, ganz ähnlich in ein Gewand drapierten Gestalten wird der Sophokles schon wegen der edlern Züge einen Vorzug behalten; außerdem hat das Gewand des Aristides einige gesuchte Zierlichkeiten, namentlich in der Gegend beider Hände, einige überflüssige Augen und Falten, zumal über dem Bauch, während dasjenige des Sophokles einfach nur das Nötige, dieses aber schön und leicht gibt; endlich laufen beim Aristides die Falten von der linken Hüfte auf das vortretende *rechte* Knie zu und nehmen der Figur auf diese Weise das Gleichgewicht; beim Sophokles, wo sie den-

[1] Eine Wiederholung des Motivs, aus römischer Zeit, im Hof des Dogenpalastes zu Venedig, unterhalb der Uhr.

selben Gang nehmen, wird dies harmonisch aufgehoben durch das Vortreten des *linken* Knies. Die Büchse mit den Schriftrollen steht bei jenem neben dem linken, bei Sophokles neben dem rechten Fuße.

Beide sind unzweifelhaft von griechischem Meißel geschaffen, dies gilt auch noch von einigen unter den folgenden, doch nicht von allen, indem auch die Römer aus geschichtlicher und literarischer Pietät solche Statuen nach griechischen Originalen arbeiten ließen, hauptsächlich zum Schmuck ihrer Bibliotheken.

Zunächst mögen einige mehr oder weniger zweifelhafte ge-
a nannt werden; so der Alcibiades (S. 415, d) und der *Phocion*[1] im Vatikan (Salla della Biga), letzterer eine einfach schöne bärtige Heldenfigur in Helm und derber Chlamys, nach ihrer Wiederholung als Statuette (im obern Gang des Vatikans) zu urteilen ein beliebtes und bekanntes Motiv; —
b der nackte, stehende, enthusiastische Tyrtäus (in dem hier danach benannten Eckzimmer der Villa Borghese), von flüchtiger aber guter Arbeit, mit zweifelhaften Restaura-
c tionen[2]; — der halbnackte Lykurg im Vatikan (Sala delle Muse) usw. — Mehrere sehr berühmte, aber auch wohl
d nicht ganz sichere Philosophen im sog. Kaffeehaus der Villa Albani. — Um so sicherer ist mit einer verstümmelten Statue, in einem obern Zimmer des Palastes dieser Villa,
e *Aesop* gemeint; ein konzentrierter Idealtypus des geistvollen Buckligen, nackt und in seiner Art meisterhaft gebildet.

Sehr ausgezeichnet durch den innern Ausdruck mühsam
f errungener rednerischer Größe: der *Demosthenes* im Braccio nuovo des Vatikans[3]; — von dem ebendort befindlichen Euripides gehört der Kopf wirklich diesem Dichter und der Rumpf jedenfalls einem berühmten Griechen, beides aber hing nicht ursprünglich zusammen. — Ebendort noch ein namenloser Philosoph.

g *Zeno* der Stoiker, im Museo capitolino (Zimmer des sterbenden Fechters); kurzer Hals, strammer Schritt, starke Brust, angezogener Mantel, heftige Züge — ein wahres Spezimen griechischer Charakteristik, die den ganzen Mann in lauter Charakter zu verwandeln wußte (die Benennung sehr unsicher). — Bei diesem und den zunächst vorher Ge-

[1] Aristomenes der Messenier. [Br.]
[2] Alcaeus. [Br.]
[3] Statt der Rolle in den Händen richtiger mit verschränkten Fingern zu restaurieren. [Br.]

nannten kann man sich, beiläufig gesagt, überzeugen, daß schon die Griechen, und sie gerade am bewußtesten, an gewissen Bildnisstatuen eine Idealtracht darstellten. Man würde sehr irren, wenn man glaubte, Euripides und Demosthenes seien wirklich halbnackt in den Gassen von Athen herumgegangen. Allein diese Idealtracht ist eine vereinfachte wirkliche, es ist der Mantel, ohne das Unterkleid. Und nicht jede Tracht läßt sich so vereinfachen! Mit der unsrigen wollen wir nicht einmal zum Versuche raten.

Unter den *sitzenden,* meist ganz bekleideten Statuen nehmen die beiden Komödiendichter im Vatikan (Galeria della statue): *Menander* und *Posidippus* eine bedeutende Stelle ein; zumal der erstere, der in Stellung und Miene so fein philiströs, so ernst und gemütlich erscheint; je nach den Umständen wird er als Buffone oder als hohe geistige Macht auftreten. a

Im Palast Spada zu Rom (erster unterer Saal): *Aristoteles,* horchend, nachdenkend, mit scharfen, grämlichen, ehemals schönen Zügen (die Augen ungleich); Stellung und Gewand ganz anspruchslos. Die Benennung gilt für sicher. b

Im Vorsaal der Villa Ludovisi zu Rom: eine unbekannte, vortrefflich drapierte Statue (mit römischem Kopf?), bezeichnet als das Werk des Zenon, Sohnes des Attinos, von Aphrodisias. c

Unter mehrern Statuetten dieser Art (einiges im obern Gang des Vatikans, u. a. a. O.) müssen zwei im Museum von Neapel (Halle der Musen), die eine mit der Inschrift: *Moschion,* besonders hervorgehoben werden; köstliche, lebensvolle Figuren, Gebärden und Gewandungen; nicht in feierlichem Reden, sondern etwa in ruhigem Dozieren gedacht, bequem rückwärts gelehnt, in beiden Händen Schriftrollen. d e

Endlich der zweifelhafte Anakreon im Musenzimmer der Villa Borghese, und „Aristides der Smyrnäer" im Museo cristiano des Vatikans, beide in ihrer Art bedeutend. f g

In den Uffizien zu Florenz könnte der „Jupiter" (im zweiten Gang) vor der Restauration ein griechischer Philosoph gewesen sein, allerdings nur in römischer Ausführung. (Stehend, mit nackter Brust, die in den Mantel gehüllte Linke auf die Hüfte stützend.)

Viel zahlreicher als die ganzen Statuen sind natürlich die erhaltenen Köpfe berühmter Griechen, dergleichen noch in römischer Zeit ganze Reihen müssen nachgearbeitet worden sein. Die echte griechische Form für Bildnisse,

welchen man keine ganze Statue widmen wollte, war die *Herme,* d. h. ein beinah oder völlig mannshoher Pfeiler (und zwar ein senkrecht geschnittener), dessen oberes Ende der Kopf samt einem sehr genau bemessenen Teil der Brust und des Schulteransatzes bildete. Allein unter den „berühmten Griechen" stehen in den Galerien bloße Köpfe mit Hals, Köpfe mit römischer oder moderner Gewandbüste, eigentliche Hermen, Fragmente von Statuen usw. beisammen, ein Gemisch, das wir um so weniger auseinanderscheiden können, da nur das Bedeutendste hier mit Namen erwähnt werden darf.

An der Spitze der griechischen Porträtbildungen steht billig der Typus *Homers.* Von einem wirklich überlieferten Bildnis kann natürlich keine Rede sein; die Kunst hat diesen Kopf allein geschaffen. (Schönstes Exemplar im Mu-
a seum von *Neapel,* Halle des Tiberius; ein gutes nebst ge-
b ringern im Philosophenzimmer des Museo capitolino; ein
c guter Bronzekopf in üblem Zustande: Uffizien in Florenz, Bronzen, zweites Zimmer.) Ich gestehe, daß mir gar nichts eine höhere Idee von der griechischen Skulptur gibt, als daß sie diese Züge erraten und dargestellt hat. Ein blinder Dichter und Sänger, mehr war nicht gegeben. Und die Kunst legte in Stirn und Wangen des Greises dieses göttliche geistige Ringen, diese Anstrengung voll Ahnung und dabei den vollen Ausdruck des Friedens, welchen die Blinden genießen! An der Büste von Neapel ist jeder Meißelschlag Geist und wunderbares Leben.

Auf Homer muß zunächst folgen die berühmte *eherne*
d *Büste* des Museums von *Neapel* (große Bronzen), welche man für das Bildnis *Platos* hält. Beim ersten Blick wird der Beschauer eher an einen bärtigen Bacchus denken, allein manches deutet darauf hin, daß eine historische Person dargestellt sei, und zwar am ehesten ein Weiser oder Gesetzgeber. Nicht ideal, sondern individuell ist z. B. schon die Linie des Profils, die Furchung der Stirn, die Partien der Wangen zunächst der Nase; menschlich jedenfalls die Bildung der Schlüsselbeine. Das Vorhandene als Fragment einer Statue gedacht, wird man auf eine sitzende Stellung, einen aufgestützten linken, einen herabhängenden rechten Arm schließen dürfen. In den persönlichen Formen aber lebt ein übermenschlicher Ausdruck der Ruhe und Geisteshoheit, wie der eines milden Herrschers. Der ungeheure Nacken, welcher göttlichen Bildungen entnommen scheint,

fügt das Gefühl unwiderstehlicher Kraft hinzu. Das sehr schön altertümlich gebildete Haupt- und Barthaar dagegen zeigt die Tracht einer bestimmten Zeit in möglichster Veredelung, so wie die Skulpturen von Ninive eine Haartracht in feierlicher Erstarrung erkennen lassen.

Die große Masse der übrigen steht hauptsächlich an folgenden Orten beisammen: Im Vatikan: Sala delle Muse, a
Büstenzimmer und Galeria geografica; — Museo capito- b
lino: das schon genannte Philosophenzimmer; — Villa Al- c
bani: untere Halle des Palastes, und Nebengalerie rechts; d
— Museum von Neapel: Große Bronzen, erster Gang der e
Marmore, Halle der berühmten Männer, und Halle des Ti- f
berius; — Uffizien in Florenz: Halle der Inschriften; —
u. a. a. O.

Das Interesse, welches der Beschauer diesen Köpfen widmen wird, hängt natürlich meist von der historischen Teilnahme für die Menschen ab. Nun sind leider auch hier bei weitem die meisten Benennungen (selbst manche der in griechischen Buchstaben eingegrabenen) streitig oder höchstens nur wahrscheinlich; man erriet z. B. bestimmte Philosophen aus dem physiognomischen Einklang ihrer Lehre mit bestimmten Köpfen, eine Methode, welche doch immer sehr fragliche Resultate abwerfen wird. Aus Gemmen und aus Münzen der Heimatstädte berühmter Griechen mit deren flüchtigem Profilkopf wurden die Namen für eine
Anzahl von Büsten ermittelt. Der kapitolinische Äschylus g
soll seinen Namen bloß dem kahlen Haupt verdanken, welches allerdings für den großen Tragiker schon seiner Todesart wegen ein wahres Abzeichen sein mußte. Wir wollen einige der sicher benannten und zugleich berühmtern bezeichnen.

Einige der *sieben Weisen Griechenlands*, ideale Charakter- h
hermen, im Musensaal des Vatikans, flüchtige Nachahmungen (wie man annimmt) nach Lysippos. Ebendaselbst: Perikles und Aspasia. Anderswo auch Miltiades und Themistokles. Sokrates in reicher Abstufung, vom feinsten Ausdruck bis zur rohen Brunnenmaske, in allen Sammlungen.

Von den *Tragikern* ist in Büsten nur Euripides (in vielen Exemplaren) ganz sicher, von den übrigen Dichtern vielleicht nicht einmal der kapitolinische Pindar; der sehr schöne Bronzekopf samt Schultern, welcher im Museum i
von Neapel (große Bronzen) Sappho heißt, kann auf die- k
sen Namen so viel oder wenig Anspruch machen als die

übrigen Büsten, die man so benennt. Von den Typen der *Philosophenköpfe* werden etwa zwölf unbedingt anerkannt, von den namhaftern *Rednern* Isokrates, Lysias und Demosthenes, samt der zweifelhaften Statue des Äschines.
a (Hübsche und sichere Köpfchen von Epikur, Zeno, Demosthenes u. a. bei den kleinen Bronzen des Museums von
b Neapel; dagegen die Büsten des Heraklit und Demokrit bei den großen Bronzen bezweifelt werden; der schöne sog. Archytas ebenda ist vollends willkürlich so benannt.) Zuverlässig und bedeutend: die marmorne Doppelherme der
c beiden Geschichtsschreiber *Herodot* und *Thukydides* in demselben Museum (Halle des Tiberius).

In den Uffizien zu Florenz enthält die Halle der Inschriften
d unter anderm einen schönen Hippokrates, einen geringern Demosthenes, eine namenlose griechische Herme, einen be-
e zeichneten Solon, einen Aristophanes (flüchtig und sehr verdorben, trotz der griechischen Inschrift eine späte Arbeit), einen Alcibiades, welcher der vatikanischen Statue (Sala della biga) gleicht, einen jener Köpfe, welche Sappho zu heißen pflegen, u. a. m.

Von den bessern Büsten dieser Art, d. h. von denjenigen, welche nicht späte Dutzendnachbildungen sind, gilt durchgängig, was schon bei Anlaß der ganzen Statuen gesagt wurde: sie stellen den Menschen so umgegossen dar, wie er nach seinem tiefsten Wesen hätte sein müssen, und verdienen deshalb den Namen — nicht von „idealisierten", sondern von Idealbildnissen im besten Sinne. Es wird nicht etwas konventionell für schön Geltendes von außen in den Kopf hineingebracht, sondern das persönliche Ideal, was innen in jedem verborgen lag, wird entwickelt.

Vielleicht hatte die griechische Kunst schon einen bedeutend schwerern Stand, als sie seit Alexander die Fürsten der neuen griechischen Reiche, seine Nachfolger *(Diadochen)* verherrlichen mußte. Hier galt es nun allerdings lebende Zeitgenossen, und zwar zum Teil Menschen von abscheulichem oder verächtlichem Charakter; und diese wollten überdies in einer ganz besondern Weise idealisiert sein, indem sie sich oft als bestimmte Götter abbilden ließen. Die griechische Skulptur tat nun das mehr als mögliche. Ohne von den bezeichnenden Zügen des betreffenden wesentlich abzugehen, gab sie dieselben mit einer eigentümlichen Größe und Offenheit wieder, wie sie etwa in einzelnen guten Stunden konnten ausgesehen haben. Das Verschmitzte,

Kleinlich-Bösartige, das wir z. B. bei den spätern Ptolemäern vermuten, wird hier gar nicht dargestellt, weil der Ausdruck eines göttlich waltenden Herrschers das wesentliche Ziel war. Vielleicht die nächste Analogie in der ganzen Kunstgeschichte gewähren eine Anzahl von Bildnissen Tizians, in welchen die Menschen des 16. Jahrhunderts auch so groß und so frei von allem Momentanen und kleinlich Charakteristischen vor uns erscheinen, wie sie vielleicht selten oder nie sich wirklich ausnahmen.

Die höchst prunkhaften und zum Teil kolossalen Statuen, welche in Antiochien, Alexandrien, Pergamus und andern damaligen Residenzen errichtet wurden, sind freilich alle verloren, und unser obiges Urteil ist auf eine Anzahl von Köpfen im Museum von *Neapel* beschränkt, welche vielleicht nur spätere Kopien gleichzeitiger Bildnisse sind. (Der marmorne Ptolemäus Soter im ersten Gang; die übrigen a
fünf Ptolemäer nebst der zweifelhaften Berenice [S. 432, a] b
bei den großen Bronzen.) Es erscheint ewig lehrreich, wie hier die Unregelmäßigkeiten der Gesichtszüge ganz unverhohlen zugestanden und doch mit einem hohen Ausdruck durchdrungen werden konnten. (Ob der wunderlich gelockte Frauenkopf wirklich den weibischen Ptolemäus Apion darstellt, wollen wir nicht entscheiden; von der berühmten Kleopatra ist unseres Wissens nur das sehr zweifelhafte Köpfchen im Philosophenzimmer des Museo capi- c
tolino vorhanden.)

Ein Rätsel ist und bleibt aber das Bild des Gründers aller Diadochenherrlichkeit, *Alexanders des Großen* selbst. Man weiß, wie sehr er dafür besorgt war, daß seine Züge nur in hoher Auffassung und meisterlicher Ausführung auf die Nachwelt kommen möchten und wie Lysippos gleichsam ein Privilegium hierfür besaß. Und in der Tat zeigen die beiden berühmten Kolassalköpfe des *Museo capitolino* d
(Zimmer des sterbenden Fechters) und der Uffizien in *Florenz* (Halle des Hermaphroditen) einen vergöttlichten Alexander, und zwar wie man bei dem erstern annimmt, als Sonnengott. (Wenigstens war er in einem der Lysippischen Werke, wovon dieses eine Nachahmung sein möchte, so gebildet.) Es ist ein mächtig schönes Haupt mit aufwärts wallenden Stirnlocken, aber woher dieser Zug der Wehmut? Wir denken uns Alexander vielleicht wohl gerne so, mit einem Vorgefühl des nahen Todes mitten in den Herrlichkeiten des eroberten Asiens, allein für die grie-

chische Kunst wäre solch eine sentimentale Andeutung etwas auffallend. Noch viel deutlicher findet sich dieser Ausdruck in dem florentinischen Kopfe (Uffizien, Halle des Hermaphroditen). Hier ist der Schmerz ungemein stark in den aufwärtsgezogenen Augenbrauen, in der Stirn, im Munde ausgedrückt; der Sohn Philipps wird zu einem jugendlichen Laokoon. Die einfach grandiose Arbeit übertrifft bei weitem die des kapitolinischen Kopfes. (Man benennt dieses außerordentliche Werk wohl mit Unrecht als „sterbenden Alexander"; der „leidende" möchte richtiger sein; eine genügende Erklärung gibt es nicht.)

Von der Reiterstatue, welche in Alexandrien dem Gründer zu Ehren errichtet war, wissen wir nichts mehr; dagegen ist von einem im Kampfgewühl zu Pferde streitenden Alexander — wahrscheinlich einer sehr ausgezeichneten Gruppe — wenigstens eine kleine Erinnerung vorhanden in der sehr lebendig gedachten *Bronzestatuette* des Museums von *Neapel* (große Bronzen; ein lediges Pferd, welches in der Nähe des Reiters aufgestellt ist, könnte der Arbeit nach wohl dazu gehören und ebenfalls aus jener Gruppe wiederholt sein).

Außer diesen Idealbildungen hat sich aber auch noch ein lebenstreues Porträt erhalten, unter anderm in einer (bezeichneten) Büste des Louvre. Der Gipsabguß z. B. in der Académie de France bietet eine anregende Vergleichung zunächst mit dem kapitolinischen Kopfe dar. Die Bronze in Neapel gleicht ihm in den Zügen mehr als jenen beiden Idealköpfen.

Unter allen *römischen Bildnissen* kommen natürlich die der *Kaiser* und ihrer Angehörigen vorzüglich häufig vor. Die Gelegenheiten, Statuen und Büsten der Herrscher aufzustellen, waren der verschiedensten Art; die Foren und Basiliken der Städte mußten von Rechts wegen damit versehen sein; die Gebäude jedes Kaisers enthielten gewiß die Bildnisse seiner ganzen Familie, und auch mancher Privatmann mochte es geraten finden, seinem Herrn ein Denkmal zu setzen. Im 3. Jahrhundert wurden bereits die Bilder der frühern guten Kaiser, zumal das des Marc Aurel, aus historischer und religiöser Verehrung vervielfacht.

Unter den ganzen Statuen sind die *geharnischten* die häufigsten. Der Brustpanzer und die unten daran befestigten Schuppen sind, oft überreich, mit getriebener Arbeit, Viktorien, Löwenköpfen u. dgl. geschmückt; von dem Krieger-

mantel (Paludamentum) erscheint ein Bausch auf der linken Schulter; das übrige zieht sich hinten abwärts und kommt über dem linken, auch wohl über dem rechten Arm wieder zum Vorschein; die Rechte wird meist gestikulierend, auch etwa mit einer Waffe restauriert. Sehr oft, ja in der Regel, ist nur der Rumpf alt oder ursprünglich; dem Kopfwechsel war gerade diese Gattung am meisten unterworfen. (Der prächtig geharnischte L. Verus, im Vatican, Galeria delle statue; eine Anzahl von den besten in der untern Halle des Palastes der Villa Albani; andere im Museum von Neapel, dritter Gang. Aus sehr gesunkener Zeit: Konstantin d. Gr. in der Vorhalle der Kirche des Laterans, und, samt seinem gleichnamigen Sohn, auf der Balustrade der großen Kapitolstreppe.)

Mit der *Toga* ließen sich die Kaiser teils in gewöhnlicher Stellung, teils als Opferer abbilden, wobei das Gewand über den Kopf gezogen wurde. (Gute Beispiele der erstern Art: der Claudius und vorzüglich der Titus im Braccio nuovo des Vatikans; auch noch der Nerva ebenda; der Augustus in der innern Vorhalle der Uffizien zu Florenz, mit aufgesetztem Kopf; weniger gut der Hadrian ebenda; — der letztern Art: der sog. Genius des Augustus in der Sala rotonda des Vatikans; der Kaligula im Hauptsaal der Villa Borghese. Ein junger Römer, welcher die Toga auf gewöhnliche Weise und auf der Brust eine Bulla oder Amulett trägt, ist im Museum von Neapel, dritter Gang, vielleicht mit Unrecht unter die Kaiser und ihre Angehörigen geraten, da sein Kopf aufgesetzt ist.)

Zu den eigentlich historischen Darstellungen gehört auch noch die einzige vollständig vorhandene *Reiterstatue*[1] dieser Art: die des *Marc Aurel* auf dem Platze zwischen den kapitolinischen Palästen, vortrefflich gedacht und von sehr würdiger Gewandung und Gebärde, nur durch das unförmliche Pferd (vielleicht Abbildung des kaiserlichen Streitpferdes) in Nachteil gesetzt. (Der Kopf zu vergleichen mit dem ebenfalls guten kolossalen Bronzekopf im Hauptsaal der Villa Ludovisi.) — Von der bei Statius besungenen Reiterstatue Domitians gibt etwa der riesenhafte Marmorkopf im Hof des Konservatorenpalastes eine Idee, der uns jetzt nur noch als Beispiel für die Berechnung des Kolos-

[1] Nebst dem zweifelhaften Kaligula im großen Saal des Pal. Farnese, und dem gering gearbeiteten Fragment eines Nero bei den großen Bronzen des Museums von Neapel.

salen auf die Ferne interessieren kann. (Ein anderer nicht
a minder riesenhafter Imperatorenkopf im Giardino della Pigna des Vatikans.)

Neben diesen Porträtbildungen im engern Sinn versuchte die Kunst, solange sie noch lebendig war, auch ein erhöhtes Dasein, ein übermenschliches Walten in den Kaisern auszudrücken. Vielleicht schloß sie sich dabei an diejenigen Motive an, welche von den Künstlern der Diadochenhöfe ausgebildet worden waren; vielleicht schuf sie das Ihrige aus eigenen Kräften.

Es entstanden *thronende* Gestalten mit nacktem, ideal gebildetem Oberleib, dessen leise Einwärtsbeugung eine majestätische und völlig leichte Haltung des Hauptes vorbereiten hilft. Der eine Arm wird durch ein hohes Szepter gestützt, das freilich selten richtig restauriert ist. Das Gewand zeigt sich nur als Bausch über der linken Schulter, zieht sich dann hinten herum und bedeckt, rechts wieder hervorkommend, als mächtige Draperie die Knie. Ein Frag-
b ment im Museum von Neapel (Hof vor der Halle des farnesischen Stieres) zeigt, wie die Füße dieser meist sehr zertrümmerten Bilder[1] für eine Aufstellung auf hoher Basis berechnet wurden; sie ruhen auf einem schmalen, schräg vorgeschobenen Schemel.

Die schönsten Exemplare dieser Art sind noch in ihrem
c fragmentierten Zustande, die Fürsten des augusteischen Hauses, bekannt unter dem Namen der *„Kaiserstatuen von Cervetri"*, im Museum des Laterans. Namentlich zeigt die Gestalt des Claudius, daß die römische Kunst auf diesem Gebiet größerer Dinge fähig war, als man ihr gewöhnlich zutraut. — Teilweise ebenfalls noch von hohem Werte: die
d erste und besonders die zweite sitzende Statue des Tiberius
e im Museo Chiaramonti; der Nerva (?) in der Sala rotonda des Vatikans; letzterer sehr zusammengeflickt, aber von ganz besonders mächtigem Gewandmotiv; — die beiden
f mit modernen (ganz willkürlich gebildeten) Köpfen im Museum von Neapel (dritter Gang) usw. Manche einzelne Kaiserköpfe in den römischen und andern Sammlungen zeigen nicht sowohl durch ihre Größe als durch das eigentümlich Hohe der Behandlung, daß sie solchen halbidealen Bildwerken angehörten.

[1] Sie wurden, wie so vieles Kolossale, aus mehreren Stücken zusammengesetzt, die später schon durch die bloße Vernachlässigung wieder auseinanderfielen, selbst ohne absichtliche Zerstörung.

Endlich wurden die Kaiser als Heroen oder Götter fast oder ganz *nackt* und *stehend* abgebildet; die Hände sind so selten alt, daß wir keine völlige Gewißheit darüber haben, ob die vorherrschende Haltung wirklich die der jetzigen Restaurationen war: nämlich die Rechte zum Sprechen erhoben oder einen Globus haltend, die Linke das Schwert und einen Bausch des Gewandes fassend. Die wertvollste Statue dieser Art ist der berühmte kolossale a
Pompejus (im *Palast Spada* zu Rom), wahrscheinlich dasselbe Bild, zu dessen Füßen der ermordete Cäsar niedersank. Wir rechnen ihn der heroischen Auffassung nach hierher, obschon er kein Kaiser war[1]. Was folgt, ist großenteils untergeordnet oder durch den Kopfwechsel weit empfindlicher entstellt als die Geharnischten. Zum besten gehören ein paar Statuen des *L. Verus* (im Braccio b
nuovo des Vatikans, im dritten Gang des Museums von Neapel u. a. a. O., abgesehen von den unangenehmen Zügen. Von den großen Bronzen dieser Art im Museum von Neapel erhebt sich keine über das Mittelmäßige, auch c
der Germanikus nicht; von den marmornen (im dritten d
Gange) sind außer Verus noch mehrere von mittelguter Arbeit; der kolossale Alexander Severus aber (in der untern e
Vorhalle) schon äußerst leblos. Sehr ansprechend die Sta- f
tue eines jungen Prinzen von ähnlichem Typus, im Museo Chiaramonti des Vatikans. — Geringere nackte Kaiserkinder: die Bronzestatue im hintern Saal der Villa Bor- g
ghese; der Prinz im Verbindungsgang der Uffizien zu Flo- h
renz. — Im allgemeinen werden die halbnackten Thronenden schon deshalb den Vorzug vor den nackten Stehenden haben, weil das Auge bei jenen einen Porträtkopf erwartet und erträgt, da sie wirklich nur erhöht aufgefaßte Bildnisse sein wollen, bei diesen dagegen sich auf einen heroischen Idealkopf gefaßt macht, statt dessen aber wohlbekannte Züge findet.

Die *Kaiserinnen* sind durch keinerlei besondern Schmuck

[1] Ebenso ist hier der Kolossalstatue des *M. Agrippa* zu gedenken, welche sich zu *Venedig* im Hof des Pal. Grimani (unweit S. Maria Formosa) befindet. Nur dekorativ behandelt, aber ein großartiges * Beispiel heroisch-idealer und doch getreuer Bildnisauffassung. Die starken Restaurationen fallen in die Augen; doch scheinen alt und nur neu angesetzt: Tronco, Basis, Cista und vielleicht der Delphin, welcher den Seehelden bezeichnet.

von den Statuen anderer römischer Damen unterschieden[1] Das Preiswürdigste wurde bei Anlaß der weiblichen Gewandstatuen beiläufig erwähnt; die Kaiserinnen als Göttinnen, z. B. häufig als Venus, zeigen denselben bedenklichen Kontrast zwischen Wirklichem und Idealem, wie die nackten Kaiserstatuen.

Wahrhaft unzählbar sind die *Köpfe* und *Büsten* römischer Kaiser und ihrer Angehörigen. Wir können uns hier um so weniger auf Näheres einlassen, als der Beschauer gewöhnlich schon durch ein mitgebrachtes historisches Interesse auf das Bedeutende von selbst hingeführt wird. Einige Bemerkungen mögen indes am Platze sein.

Eine eigene große Sammlung von Kaiserbüsten ist in der a Stanza degli imperatori des *kapitolinischen Museums* aufgestellt. Aus den bessern Jahrhunderten finden sich dort meist geringere Exemplare, dafür ist die Kaiserreihe des 3. Jahrhunderts dort repräsentiert wie sonst nirgends, allerdings durch Beihilfe sehr gewagter Taufen. Die besten b Kolossalköpfe in der Sala rotonda des Vatikans. Auch die c große *florentinische* Kaisersammlung (Uffizien, erster und zweiter Gang) enthält viele geringe und unsichere Köpfe (selbst moderne, wie Otho und Nerva). Man wird beständig die bessern Büsten der übrigen Galerien mit zu Rate ziehen müssen.

Vergebens sucht man zunächst in den öffentlichen Sammlungen von Rom und Neapel ein vollkommen würdiges Bildnis des großen *Cäsar;* keines wiegt die Basaltbüste und d den Kopf der Togafigur des Berliner Museums auf. Die Statue in der untern Halle des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol, auf welche man gewöhnlich verwiesen wird, ist eine wahrhaft geringe Arbeit. Ein Kopf, der mich trotz seiner sehr flüchtigen Ausführung immer von neuem an- e zog, steht im Museo Chiaramonti des Vatikans; es ist Cäsar als Pontifex maximus, die Toga über das Haupt gezogen, mit den ernsten, leidenden Zügen seiner letzten Jahre. Zu den bessern Köpfen gehört auch die floren- f tinische Marmorbüste (Uffizien, erster Gang, stark abgerieben und restauriert); der in der Nähe befindliche Bronzekopf stellt eine andere Person vor.

g Der schönste Kopf des *Augustus* ist wohl unstreitig der

[1] Selbst das Diadem möchte wohl auch andern Frauen zugekommen sein, ebenso der oft sehr absonderlich scheinende Haarputz. Vgl. S. 494, Anm. 2.

bronzene in der vatikanischen Bibliothek. Büsten und Statuen von allen Altersstufen (von August als frühreifem Jüngling im Museo Chiaramonti an) und allen Auffassungsweisen finden sich überall.

Das *augusteische Haus,* lauter normale und charaktervolle Köpfe, blutsverwandt erscheinend trotz der vorherrschenden Verbindung durch Adoptionen, ist überall stark bedacht. Die Köpfe des Tiberius sind fast alle gut; von Kaligula der feinste in der obern Galerie des kapitolinischen Museums; auch der basaltene im Kaiserzimmer trefflich; Claudius bei weitem am besten in der genannten Statue des Laterans; Nero fast durchgängig zweifelhaft: als Knabe in einem schönen Köpfchen von bösartigem Ausdruck (Museum von Neapel, dritter Gang); als Sieger des Gesanges in zwei halbkolossalen Köpfen (Vatikan, Zimmer der Büsten, und — wenn ich richtig errate — im Museum von Neapel, Halle des Tiber, mit dem Namen Alexander des Großen). Von Vitellius in Italien vielleicht kein Kopf von dem Werte desjenigen in Berlin; ein guter im Dogenpalast zu Venedig (Sala de' Busti[1]). *Vespasian* und *Titus,* wegen üblicher Verwechslung in den Galerien hier nicht zu trennen: meisterlicher Kolassalkopf im Museum von Neapel (dritter Gang); gute Büste im Hauptsaal der Villa Borghese. *Trajan,* dessen sonderbare Kopfbildung nirgends verhehlt wird: am ansprechendsten in der vatikanischen Büste (Belvedere, Raum des Meleager). *Hadrian:* am häufigsten vorhanden und sehr oft gut. Plotina und die ältere Faustina, Kolossalköpfe in der Sala rotonda, interessant für die Behandlung des Lieblichen in diesem Maßstab[2]. *Antonius Pius:* trefflich in der Kolossalbüste der Villa Borghese (Hauptsaal), geringer in derjenigen des Museums von Neapel (dritter Gang) und in der sehr penibeln des Museo capitolino (großer Saal). Eine auffallende Menge von Kolossalköpfen unter anderem der bisher Genannten u. a. im Garten der Villa Albani. Von *Marc Aurel* und *Lucius Verus* eine bedeutende Anzahl Köpfe überall, wovon wir das Beste nicht anzugeben imstande sind. Von *Commodus*

[1] Wo sonst manches Verdächtige und selbst Neue beisammensteht. Der schöne jugendliche Kopf mit dem Eichenkranz entspricht unter den Kaisern am ehesten dem Augustus.

[2] An den Kaiserinnen stört oft der modemäßige Haarputz, welcher sogar an einzelnen Büsten zum Abnehmen und Wechseln eingerichtet ist.

ein wahrscheinlich echter, trefflicher, obwohl flüchtig behandelter Kopf im Museum von Neapel (dritter Gang). *Pertinax,* gute Kolossalbüste in der Sala rotonda des Vatikans. *Septimius Severus,* häufig als Statue, vielleicht nirgends von besonderm Werte. Seine Gemahlin *Julia Domna,* die letzte Römerin, von welcher uns die Kunst ein wahrhaft schönes und geistvolles Bild hinterlassen hat: Büste in der obern Galerie des Museo capitolino; auch eine gute Kolossalbüste in der Sala rotonda des Vatikans. *Caracalla,* auffallend häufig und gut, wahrscheinlich einem vorzüglichen Original zuliebe wiederholt, vielleicht am feinsten durchgeführt in einem Kopf der Büstenzimmer des Vatikans. Ein furchtbares Haupt, ein „Feind Gottes und der Menschen", bei dessen Verworfenheit und falscher Genialität der Gedanke erwachsen muß: es ist Satan.

Bei diesem Kopfe steht die römische Kunst wie vor Entsetzen still; sie hat von da an kaum mehr ein Bildnis von höherm Lebensgefühl geschaffen. Die Auffassung wird zusehends ärmlich und einförmig, die Formen ledern und flau oder peinlich. Die Teilnahme schwindet außerdem durch die Unsicherheit der Benennung, für welche man auf die schwankenden Gesichtszüge ungeschickter Münzen angewiesen ist. Von der kapitolinischen Büste *Diokletians* und von der neapolitanischen des *Probus* (Museum, dritter Gang) möchte man wenigstens wünschen, daß sie echt wären. Die Köpfe des 4. Jahrhunderts sind zum Teil schon ganz puppenhaft, die drei kapitolinischen des *Julianus Apostata* nur durch ein mittelalterliches Zeugnis bewährt.

Neben diesem Vorrat von Herrscherbildnissen existiert noch ein viel größerer von *„Incogniti"*, Männern und Frauen, welchen man durch Beilegung interessanter Namen, zumal aus der letzten Zeit der Republik, einen willkürlichen Wert beizulegen pflegt. Ohne hierauf weiter einzugehen, machen wir nur aufmerksam auf das Denkmal, welches die Römer der Kaiserzeit hiermit ihren eigenen Personen und ihrem Nationaltypus gesetzt haben. Die Büste, und vollends die Statue, hat für einen auf das Dauernde gerichteten Sinn den stärksten Vorzug vor dem gemalten (oder daguerreotypierten!) Bilde, in welchem die jetzige vielbeschäftigte Menschheit vor der Nachwelt aufzutreten gedenkt. Freilich gehört Schädelbau und schwammloses Fleisch und ein lebendiger Ausdruck dazu, der nur durch beständigen Verkehr mit Menschen, nicht mit

Büchern und Geschäften allein sich dem Antlitz allmählich aufprägt.

Wie in allen guten Zeiten der Kunst, so wußte auch bei den Römern der Bildhauer nichts von künstlichem Versüßen und Interessantmachen derer, welche sich abbilden ließen. Es gibt eine große Menge von *Grabdenkmälern* meist untergeordneten Wertes, welche Mann, Weib und Kind in erhabenen Halbfiguren innerhalb einer Nische darstellen. (Eine Auswahl im Vatikan: Gal. lapidaria: ein sehr [a] schönes im Zimmer der Büsten; eine ganze Anzahl im Hof [b] des Palazzo Mattei; in der Villa Borghese, Zimmer des [c] Tyrtäus, drei ganze Figuren in Relief, eine Mutter mit zwei Söhnen darstellend; ebendort zeigt die liegende Statue einer Jungfrau, daß auch die späte Kunst wahrer Schönheit ihr Recht anzutun suchte; — eine Anzahl geringerer Grabmonumente im Museum von Neapel, Halle des farnesischen [d] Stieres.) In diesen bescheidenen Denkmälern hat die Naivität, womit auch die häßlichen und unbedeutenden Züge, ja die weitabstehenden Ohren wiedergegeben sind, etwas wahrhaft Rührendes und Gemütliches. — Aber auch in den *Büsten* und *Standbildern* der besten römischen Arbeit ist so wenig Geschmeicheltes, daß man der römischen Kunst schon eine allzu herbe und nüchterne Darstellung des Wirklichen vorgeworfen hat. Der Vergleich mit jenen halbidealen griechischen Köpfen und Statuen von Fürsten, Dichtern und Philosophen ist indes ein unbilliger, weil der römische Künstler nicht längstverstorbene große Männer, sondern den ersten besten porträtieren mußte; an seinen vergötterten Kaisern hat er bisweilen das irgendmögliche von höherer monumentaler Auffassung geleistet, und wenn wir die Statuen eines Virgil, eines Horaz aus der Kaiserzeit besäßen, so würden wir darin vielleicht etwas ebenso Hohes ausgedrückt finden als in denen von Aristides, Euripides, Demosthenes usw., welche als Muster von Idealbildnissen mit Recht gefeiert werden[1]. Ihre teilweise Nacktheit und sehr frei gewählte Gewandung hätte sich der römische Künstler zu analogen Zwecken auch aneignen können.

Überdies besaß er bei ganzen Statuen, wenigstens ange-

[1] Die halbideale Statue einer römischen Dichterin (wenn wir eine unlängst gefundene Figur unter Lebensgröße im Braccio nuovo des Vatikans richtig so deuten) würde zu einer solchen Annahme einigermaßen berechtigen.

sehener Personen, auch einen Vorteil. Die würdigste Tracht, die je eines ernsten Mannes Leib bedeckte, ist immer die weite herrliche *römische Toga* mit ihrem doppelten Überschlag über die linke Schulter. Der linke Arm kann frei darunter hervorsehen oder sich darin verhüllen; der rechte bleibt nebst der rechten Schulter entweder ganz frei zur edelsten Gebärde, oder die Toga zieht sich noch oben längs der Schulter hin, oder sie wird beim Opfer über das Haupt gezogen und läßt dieses dann mit unbeschreiblicher Würde aus dem tiefen Schatten heraustreten. Das linke Bein ist in der Regel das tragende, das rechte das gebogene. Als diese Gewandung in den Bereich der Kunst gezogen war, ließ man sie nicht mehr los. Tausende von Statuen wurden nach diesem Motiv bis in die spätesten Zeiten geschaffen. An denjenigen aus den bessern Jahrhunderten wird der Beschauer mit stets wachsender Bewunderung die freie Art und Weise innewerden, mit welcher die einzelnen Künstler das Gegebene behandelten. Er wird vielleicht dabei mancher unserer jetzigen Porträtsstatuen und ihrer Kavalleriemäntel gedenken, welche letztern nebst dem bloßen Kopf die Vermutung erregen, daß der Betreffende sich während einer Standrede im Winter habe abbilden lassen. Von dem sehr bedeutenden Vorrat dieser selbst im schlechtesten Fall betrachtenswerten Gestalten brauchen wir bloß eine zu erwähnen: den sitzenden sog. *Marcellus* im Philosophenzimmer des *kapitolinischen Museums;* jedenfalls das Bild eines ausgezeichneten Staatsmanns und Redners. Hier wirkt nicht bloß das schöne und wunderbar behandelte Kleidungsstück, sondern der Charakter der Stellung, welche sich in jeder Falte ausspricht. So saß nur dieser und kein anderer! möchte man sagen.

Andere Togafiguren werden noch bei Gelegenheit erwähnt werden. (Diejenigen von Kaisern s. S. 490.) Für den ersten Anlauf empfehlen wir den Togatus (aus dem Grabe der Servilier) am Anfang des Museo Chiaramonti und den schönen greisen *Opferer* in der Sala della Biga des Vatikans. (Vgl. S. 392, a.)

Welches nun immer die Ausstattung und Gewandung sei, es bleibt eine Tatsache, daß die bessern römischen Bildnisse ganz rücksichtslos den Charakter und die Züge der Betreffenden, aber mit einem hohen Lebensgefühl aussprechen.

Allerdings ist der Genuß dieser Werke nicht für jeder-

mann leicht zugänglich. In den großen italienischen Sammlungen stehen die Büsten meist entweder so dicht und bunt durcheinander oder so unscheinbar zwischen Statuen zerstreut, daß nur selten ein Beschauer ihnen die gebührende Aufmerksamkeit zu schenken wagt. Köpfe von Göttern und Göttinnen, von griechischen Philosophen und Dichtern, von römischen Kaisern und Privatleuten, zusammen wohl viele Tausende an Zahl — welches Auge vermöchte diese ganze Heerschaar zu mustern und durch Vergleichung das Beste und das Gute von dem Geringern zu scheiden? welches Gedächtnis könnte sich dies alles einprägen? — Vom Streit über die Namengebung, welcher dies Gebiet (wie bemerkt) unaufhörlich bedroht, muß vollends der Nicht-Archäologe auch hier ganz absehen, wenn er nicht Zeit und Lust verlieren will.

Es bleibt ihm nichts übrig, als bei guter Stimmung und Muße diese Köpfe einzeln, wie sie ihm gefallen, nach ihrem geistigen Ausdruck und nach der Kunst des Bildhauers zu durchforschen. Isoliert gesehen, gewinnen wenigstens die bessern davon außerordentlich. Im Thronsaal des Palazzo Corsini zu Rom steht auf einem Pfeiler der Kopf eines a Römers, den mitten im Vatikan nur wenige beachten würden, der aber hier mit seiner edeln Individualität, seinem Ausdruck des Kummers alle Blicke auf sich zieht. An solch einem Beispiel kann man inne werden, wie viel Treffliches anderswo dem Auge entgeht, z. B. in dem langen Museo Chiaramonti, in den Büstenzimmern und in der Galeria b geografica des Vatikans, im Zimmer der Vase des Museo c capitolino, wo die „Incogniti" beisammenstehen, in den d meisten Räumen der büstenreichen Villa Albani, in den e verschiedenen Abteilungen des Museums von Neapel, in f der Inschriftenhalle und Hermaphroditenhalle der Uffizien g zu Florenz, im Hof des Pal Riccardi ebenda, u. a. a. O.

Es ist nun unsere Sache, den Leser auf eine Auswahl des Merkwürdigsten unter den meist anonymen oder pseudonymen Römerköpfen aufmerksam zu machen. Wir nehmen dabei nicht sowohl den Kunstwert als das physiognomische Interesse zum Maßstab, ungewiß, ob der Leser uns gerne auf diesen Pfaden folgen wird.

Im *Vatikan:* Braccio nuovo: der sog. Kopf des Sulla; — h Mus. Chiaramonti: der sog. Marius, treffendes Bild eines i etwas galligen Alten; — der (wahrscheinlich richtig benannte) Cicero, N. 422, nicht N. 697; — und der sog.

Ahenobarbus mit dem feinen und klugen Ausdruck des
a fetten Angesichtes; — Büstenzimmer: einige interessante
b Frauenköpfe. — Im *Museo capitolino:* erstes unteres Zimmer: ein Mann von Jahren (jetzt für Hadrian ausgegeben, aufgestellt auf einem Herkulesaltar), wundervoll wahr in
c dem zweideutig Verbissenen des Ausdruckes; — Zimmer des sterbenden Fechters: der beste Kopf des Marcus Brutus, Mörders des Cäsar, von widerlichem, obwohl nicht geist-
d losem Ausdruck; — Zimmer des Fauns: der sog. Cethegus, ein noch junger, vornehm abgelebter Spätrömer; — Philo-
e sophenzimmer: hier muß man wohl von den meisten Taufen mit Römernamen absehen und sich einzig mit dem geistigen Inhalt begnügen; Virgil als idealer, wahrscheinlicher göttlicher Kopf gehört gar nicht hierher; ein kahler, delikater sauertöpfischer Alter heißt Cato; ein (auch sonst öfter vorkommender) trauernder, entbehrungsvoller Kopf (squalidum), die Haare in der Stirn, wird überall Seneca getauft; der sog. Cicero ist ein ansehnlicher großer Beamter mit klaren, wohlwollenden Zügen; der sog. Pompejus ein leidenschaftlicher, sehr vornehmer junger Herr, dessengleichen der Leser wohl schon öfter begegnet sein wird, usw.[1]. Mitten unter diese sehr bunte Schar hat sich ein ganz schöner jugendlicher Heldenkopf (N. 59) verirrt, mit einem leisen Anflug des Barbarentypus; wenn jemand in ihm den Germanen Arminius erkennen will, so wird ein altertumskundiger Freund, den ich hier nicht nennen darf, nichts dagegen einzuwenden haben. — Im *Palast der*
f *Konservatoren* (Eckzimmer) die vorgebliche Bronzebüste des alten L. Junius Brutus, ein höchst charakteristischer Römerkopf.

g Im *Museum von Neapel:* Große Bronzen: schönes Exemplar des schon bezeichneten Seneca; Lepidus (wenig sicher, allein voll individuellen Lebens); Scipio Africanus d. Ä. (in allen Sammlungen, oft mehrfach vorhanden; weit das beste Exemplar, von den übrigen beträchtlich abweichend,
h im Besitz des Jesuitenkollegiums zu Neapel), das wahre
i Urbild eines alten Römers; — Marmorwerke erster Gang: der vorgebliche Sulla, von vorn gesehen auffallend durch seine Ähnlichkeit mit Napoleon, dessen Stirn jedoch weder

[1] [Braun S. 170 ff. erkennt unter anderm den Äschylus (N. 82), den Marcus Agrippa (N. 16), den Terenz (N. 76), den Corbulo (N. 48) als richtig benannt an, hält aber (nach Visconti) den Cicero (N. 75) eher für einen Asinius Pollio.]

eine so edle Form noch eine so bedeutend durchgebildete Modellierung hatte; ebenda die Statuen der Familie Balbus aus Herkulanum, in der Gewandung gering, in den Köpfen sehr ausgezeichnet, besonders die Mutter, deren kluge, ruhige, hochbedeutende Züge eine ehemalige Sinnlichkeit nicht verleugnen; — zweiter Gang: die Reiterstatuen der Balbus Vater und Sohn, in den Köpfen wiederum sehr bedeutend, außerdem als einzig erhaltene Konsularstatuen zu Pferde merkwürdig durch die ungemeine typische Einfachheit der Komposition, wobei auch einige Nüchternheit mit unterläuft; — Halle der berühmten Männer: mehrere gute Anonyme und Falschbenannte; — Halle des Tiberius: ebenso; das Beste der sog. Aratus, geistreich seitwärts emporblickend; ein liebenswürdiges Frauenköpfchen mit verhülltem Kinn, fälschlich als Vestalin bezeichnet.

In den *Uffizien zu Florenz:* innere Vorhalle: ein gutes Exemplar des sog. Seneca; — erster Gang: Marcus Agrippa, klassische Züge mit dem Ausdruck tiefer Verschlossenheit; — Halle der Inschriften: ein feiner durchgebildetes Exemplar desjenigen Kopfes, welcher in der kapitolinischen Sammlung Cicero heißt; der „Triumvir Antonius" eine flüchtige Arbeit, die aber etwas von derjenigen Art von Größe hat, welche wir jenem Manne zutrauen; ein anonymer Römer, welcher mit Ausnahme des noch etwas behaarten Kopfes an jenen grandiosen Scipiokopf der PP. Jesuiten in Neapel erinnert; — Halle des Hermaphroditen: zwei tüchtige Köpfe von sozusagen philiströsem Ausdruck; eine schöne Frau von demjenigen matronalen Typus, welchen man insgemein der Livia zuschreibt, mit zahlreichen gerollten Löckchen; — zweites Zimmer der Bronzen, 6. Schrank: einige sehr gute kleine Bronzeköpfchen und Statuetten, worunter die winzige, aber vortreffliche eines sitzenden Mannes in der Toga.

In der untern Halle des *Palazzo Riccardi:* außer einer Anzahl von Idealköpfen (worunter ein schöner und ein geringerer Apoll, zwei Athleten, eine sog. Sappho) ein guter römischer Porträtkopf, verschrumpft und sauer blickend, in einem Nebengang rechts.

Im *Camposanto zu Pisa:* (bei XL) Marcus Agrippa, weniger erhalten, aber ebenso echt als der florentinische Kopf. (Ebenda mehrere gute Götterköpfe. Der angebliche Brutus, bei IV, ist offenbar modern.)

Vergebens sucht man Auskunft über den Ursprung und ersten Gebrauch der so häufigen und zum Teil so trefflichen marmornen *Masken*. Wenn die Archäologie nichts dagegen hat, so wollen wir einige harmlose Vermutungen aufstellen, die neben jedem erwiesenen Tatbestand in ihr Nichts zurückzutreten bereit sind.

In den heitern Tagen des alten Athens muß mit der beginnenden Blüte der Tragödie und der Komödie auch die Kunst, tragische und komische Masken für die Bühne zu machen, eine beträchtliche Höhe erreicht haben. Der Grieche ertrug bekanntlich auf dem Theater lieber ein künstliches Gesicht und eine künstliche Leibeslänge (mittels der Kothurne) als die persönliche Physiognomie irgendeines Schauspielers: diese hätte ihm selbst bei der größten Schönheit nie die typisch-idealen Züge geboten, welche einmal von den tragischen und komischen Charakteren unzertrennlich schienen. Welches Schauspielers Antlitz hätte für den gefesselten Prometheus und für seine Peiniger Kratos und Bia ausgereicht? — Die Masken aber, wo man sie auch aufbewahrte, müssen, selbst nur einfach an der Wand aufgehängt, ein bedeutendes, monumentales Aussehen gehabt haben, das man bleibend festzuhalten versucht sein mußte; keinem jedoch kann dieser Gedanke früher und eher gekommen sein als dem Maskenmacher selbst, der ja ein bedeutender und gewiß in hohen Ehren gehaltener Künstler war, — vielleicht zugleich Bildhauer in einer Zeit, die noch so wenig die Kunstgattungen trennte. Außer dem Theater wurden eine Menge Masken gebraucht bei Aufzügen, Prozessionen und Festlichkeiten aller Art; wie konnte man dergleichen besser ansagen als durch das Aushängen von Masken an Schnüren oder Laubgewinden? — An irgendeinem Gebäude, das mit solchen Bestimmungen zusammenhing, am ehesten wohl an einem Theater möchte denn auch die erste aus Stein gemeißelte Maske, zur Verewigung des festlichen Eindruckes angebracht worden sein — wo und wie? können wir schwer erraten; vielleicht als Akroterion (Eckzierde), bald vielleicht auch in vielfacher Wiederholung innerhalb eines Frieses, als Metope einer dorsischen Halle. — Doch die Personen der Tragödie, Götter und Menschen der heroischen Zeit, hatten schon eine so bedeutende, rein ideale Stellung als Hauptgegenstände der Kunst, daß ihnen unter dieser neuen Form nicht viel abzugewinnen war, und daher darf man sich

wohl das Vorherrschen der *komischen Masken* erklären. Diese eigneten sich vollständig zur Dienstbarkeit unter der Architektur und mußten sich denn auch im Verlauf der Zeit jeglichen Dienst gefallen lassen.

Zu Wasserspeiern an Gebäuden und zu Brunnenmündungen schickte sich zwar auch die barockste Bildung ihres Mundes nur wenig; das erstere Amt blieb in der guten Zeit wenigstens den Löwenköpfen vorbehalten; für das letztere schuf die Kunst eine besondere Welt von Brunnenfiguren. Dagegen waren sie mit ihrer dämonischen Drolligkeit wie geschaffen zu Glut- und Dampfspeiern in warmen Bädern; in großem Flachrelief ausgedehnt konnten sie auch mit Augen, Nasenlöchern und Mund das ablaufende Wasser in Bädern wie in Höfen unter freiem Himmel aufnehmen (als Impluvien). Vielleicht die meisten aber waren bloße freie Dekoration an Gebäuden verschiedener Art.

Man wird ihren Stil im ganzen hochschätzen müssen. Sie sind die einzigen Karikaturen, die der hohen Kunst angehören, die Grenzmarken des Häßlichen im Gebiet des Schönen. Deshalb ist hier selbst bei der stärksten Grimasse doch nichts Krankhaftes, Verkümmertes, Peinliches oder Verworfen-Bösartiges zu bemerken. Was dem Ausdruck zugrunde zu liegen scheint, ist die vielfach variierte Anstrengung des Schreiens, auf eine Reihe komischer Typen übertragen. Meist auf die Ferne berechnet, ist ihre Arbeit flüchtig, derb, energisch; in den neuern Sammlungen demgemäß hoch und fern, an Gesimsen und Giebeln aufgestellt, entgehen sie dem Auge nur zu leicht.

Vielleicht die größte Anzahl findet sich beisammen in der a
Villa Albani (untere Halle des Palastes, Vorhalle des Kaffeehauses usw.); in Maßstab und Arbeit meist so gleichartig, daß sie von einem und demselben Gebäude stammen b
könnten. — Andere im *Vatikan* (besonders im Hof des Belvedere, auch im Appartamento Borgia). c

Diese möchten alle als bloße Dekoration gedient haben. Als Dampfspeier sind zunächst vier fast vollständige Köpfe im Museum von *Neapel* (Marmorwerke, zweiter Gang) zu nen- d
nen, ideal, nicht karikiert, und noch von sehr guter Arbeit. Andere Dampfspeier dagegen zeigen den komischen Ausdruck des Herauspressens der Luft aus dem Munde; so die rotmarmornen an der Treppe der Villa Albani und in der e
Villa Ludovisi (Vorraum), beide in Profil, Flachrelief. f

Als Impluvium oder Wasserablauf diente die grandiose,

a aber sehr verstümmelte *Bocca della verità* in der Vorhalle von S. Maria in Cosmedin zu Rom; wahrscheinlich ein
b Oceanus. Ebenso eine treffliche Pansmaske der Villa Albani
c (Nebenräume rechts). — Ein gutes Hochrelief, drei tragische Masken zusammengruppiert, in den Uffizien, zweiter Gang. (Auf der Rückseite eine Satyrmaske in Flachrelief.) Endlich gibt es eine Gestalt des griechischen Mythus, welche nur als Maske vorkommt: das Tod und Entsetzen bringende,
d versteinernde Gorgonenhaupt, die *Medusa*. Die ältere Kunst bildete sie als eine Grimasse, die höchstens denjenigen Widerwillen hervorbringen kann, welchen etwa die Kriegsdrachen der Chinesen erregen mögen. Später aber (durch Praxiteles?) kam derjenige Typus auf, den wir z. B. in den kolossalen *vatikanischen* Medusenmasken (aus hadrianischer Zeit, im Braccio nuovo) bewundern. Unter den schlangenähnlichen Locken treten gewaltige, breitgebildete Köpfe hervor, schön und erbarmungslos, zugleich aber selbst von geheimem Entsetzen durchbebt; nur so konnte diese Empfindung auch in dem Beschauer erregt werden. Für die Behandlung des Dämonisch-Schrecklichen in der griechischen Kunst die wichtigste Urkunde. — Leider findet man
e an der Treppe des Pal. Colonna in Rom von dem berühmten porphyrnen Kolossalrelief eines Medusenhauptes nur
f noch den bemalten Gipsabguß. — Medusa im Profil, Hauptsaal der Villa Ludovisi.

Im ganzen haben unter den Masken diejenigen der Komödie, wie bemerkt, das große Übergewicht; sie herrschen auch wohl in den pompejanischen Malereien vor. Einzelne *Statuen komischer Schauspieler* sind gleichsam als eine Weiterbildung der Masken zu betrachten; sie stellen einen Moment einer bestimmten Rolle, z. B. eines Davus, eines Marcus dar, und nicht den berühmten Komiker N. N. in
g dieser und jener Rolle. (Die besten im obern Gang des Va-
h tikans, andere in der Villa Albani, Kaffeehaus[1]; manche als kleine Bronzefiguren in den betreffenden Sammlungen.) — Für die Malerei waren ganze Theaterszenen und Proben ein nicht ungewöhnlicher Gegenstand, wie mehrere antike Gemälde und Mosaiken des Museums von Neapel beweisen
i (unter anderm die beiden zierlichen Mosaiken des Diomedes, erster unterer Saal links). In Rom geben die einfachern
k Mosaiken am Boden der Sala delle Muse im Vatikan einen

[1] Letztere zusammen, wenn sie richtig geordnet würden, eine komische Szene vorstellend. (Ansicht Brauns.)

ziemlich genauen Begriff von dem Auftreten tragischer a
Schauspieler.

Von andern leblosen Gegenständen hat die römische Kunst bisweilen die *Trophäen* mit ganz besonderer Schönheit gebildet, sowohl im Relief (Basis der Trajanssäule) als in runder Arbeit (Balustrade des Kapitols). Die b
plastische Gruppierung des Unbelebten hat vielleicht über- c
haupt keine höhern Muster aufzuweisen als diese.

Die *Tierbildungen* der alten Kunst zeigen eine reiche Skala der Auffassung, vom Heroischen bis zum ganz Naturalistischen. In den edlern und gewaltigeren Tiergattungen lebt eine ähnliche Hoheit der Form wie in den Statuen von Göttern und Helden; in den geringern wird man mehr jene naivsten Züge des Lebens bewundern, die das Tier in seinem Charakter zeigen. — Dieser ganze Kunstzweig muß eine große Ausdehnung gehabt haben: von noch vorhandenen Resten ist z. B. die große *Sala degli Animali* d
im Vatikan erfüllt, und auch im Museo Chiaramonti findet sich vieles, lauter römische Arbeiten, die zum Luxus des e
Hauses, zum Schmuck der Brunnen und Gärten gedient haben mögen. Den Vorzug behaupten natürlich die großen, monumentalen Tiergestalten.

Die *Pferde* der antiken Skulptur beweisen zunächst, daß die damalige Pferdeschönheit eine andere war als die, welche die jetzigen Kenner verlangen. Wo Mensch und Pferd beisammen sind, wie z. B. auf den parthenonischen Reliefs, wird man das Tier schon im Verhältnis kleiner gebildet finden, aus Gründen des Stiles, nicht wegen Kleinheit der Rasse. Sodann galt eine andere Bildung des Kopfes, des Nackens, der Brust und der Kruppe, namentlich aber ein gedrungeneres Verhältnis der Beine für schön, als jetzt. Aus Mangel an Spezialkenntnissen kann der Verfasser hierauf nicht näher eingehen; die Denkmäler selbst sind so bekannt, daß sie kaum der Aufzählung bedürfen. Bei weitem das schönste ist und bleibt wohl der eine parthenonische Pferdekopf, dessen überall verbreitete Abgüsse man vergleichen möge; alles was zum Ausdruck der Energie, ja des edelsten Feuers dienen kann, ist scharf und wirksam hervorgehoben und in die Hautfläche ein Leben und eine Bedeutung hineingezaubert, dergleichen bei einem sterblichen Tier wohl nicht vorkommt. — Als griechische Arbeit galten bekanntlich lange Zeit die vielgewanderten vier *Bronze-* f
pferde über dem Portal von *S. Marco* in *Venedig*, gegen-

wärtig hält man sie doch nur für römisch, etwa aus neronischer Kunstepoche; jedenfalls gehören sie zu den besten und sind als einziges erhaltenes Viergespann (wahrscheinlich von einem Triumphbogen) unschätzbar zu nennen. —
a Die stark restaurierten Pferde der *Kolosse von Monte Cavallo* in Rom sind ohne Zweifel Nachahmungen griechischer Vorbilder wie die Statuen, in ihrem jetzigen Zustand aber nicht maßgebend. (Der Kopf des einen sehr ausgezeichnet.) — Römische Pferde erscheinen im ganzen, neben denjenigen des Phidias und seiner Schule, roh und im Detail wenig oder nur naturalistisch belebt, in der Bewegung
b aber bisweilen trefflich. — Im Museum von Neapel verdienen die marmornen Pferde der beiden Balbi (nach meinem Urteil) unbedenklich den Vorzug vor dem (sehr zu-
c sammengeflickten) ehernen herkulanensischen Pferde sowohl als vor dem kolossalen ehernen Pferdekopf aus dem Palast Colobrano (Abteilung der großen Bronzen); von den ebenda befindlichen bronzenen Statuetten übertrifft das Pferd Alexanders und das freisprengende dasjenige
d der Amazone. — In Rom ist das *Pferd Marc Aurels* auf dem Kapitol gut gearbeitet und lebendig bewegt, an sich aber ein widerliches Tier, ohne Zweifel einem Streitroß des
e Kaisers getreu nachgebildet. — In Florenz (Uffizien, innere Vorhalle) das bei der Niobidengruppe gefundene
f Pferd, mittelmäßige Dekorationsarbeit. — Das 1849 im Trastevere gefundene eherne Pferd, welches vorläufig im Museo capitolino aufbewahrt wird, habe ich nicht gesehen.
g Unter den *Löwen* hat der größte von den vor dem *Arsenal zu Venedig* aufgestellten den Altersvorzug (er stammt bekanntlich aus dem Piräus). Der liegende Löwe, auf der andern Seite der Tür, soll auf dem Wege vom Piräus nach Athen seine Stelle gehabt haben. Er scheint wenig jünger und doch durchgebildeter als der sitzende, hat aber einen modernen Kopf und starke Verletzungen. (Die beiden klei-
h nern gering.) — Als der schönste gilt der schreitende Löwe in Relief, an der großen Treppe des Palazzo Barberini zu
i Rom. — Ein schreitender Löwe in vollständiger Figur, von guter römischer Arbeit, aber durch plumpe moderne Beine entstellt, befindet sich an der Treppe des Museums von Ne-
k apel. — Der eine vor der Loggia de' Lanzi in Florenz ist wohl besser. (Der andere modern, von Flamino Vacca.) — Von einer sehr bedeutenden Gruppe, welche den Sieg
l des Löwen über das Pferd darstellte, ist diejenige im Hof

des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol ein treffliches, nur zu sehr beschädigtes Exemplar, diejenige im Vatikan (Sala degli Animali) ein schwacher Nachklang; auch die übrigen Löwen dieses Saales sind nicht von Bedeutung. — An gewaltigem Ernst und an grandioser Behandlung möchten die beiden großen Granitlöwen des *ägyptischen Museums* im Vatikan wenigstens alle ruhenden Bildungen dieser Gattung hinter sich lassen. Wo das momentane Leben des Tieres preisgegeben und seine Bedeutung als Symbol einer göttlichen Naturkraft hervorgehoben wird, wie im alten Ägypten, da allein sind solche Charaktere möglich.

a

b

Von den *Hunden* wurde die große derbe Gattung der *Molossen* mit Vorliebe dargestellt. Nachahmungen eines Werkes dieser Art sind die beiden am Eingang der Sala degli Animali des Vatikans, und die beiden in der innern Vorhalle der Uffizien, von ungleicher Güte der Ausführung, aber sämtlich von grandiosem Ausdruck. (Sie sind nicht als Pendants gearbeitet, wie schon die fast identische Wendung beweist.) Sonst genossen die *Windhunde* am häufigsten das Vorrecht einer plastischen Darstellung. Sehr schön und naiv (in der Sala d. Anim.) die Gruppe zweier Windhunde, deren einer das Ohr des andern spielend in den Mund nimmt. Anderswo (auch in Neapel) einer, der sich am Ohre kratzt.

c

d

e

Die bekannte kapitolinische *Wölfin* (Eckzimmer des Konservatorenpalastes), vom Jahr d. St. 458, pflegt als etruskisches Werk betrachtet zu werden. Die Haare heraldisch, der Leib noch ziemlich leblos, die Beine kräftig und scharf. (Aus dem Mittelalter, in welches man sie aus nicht zu verachtenden Gründen hat verweisen wollen, kann sie doch nicht wohl sein; als die italienische Kunst des 13. oder 14. Jahrhunderts ähnliche Beine zu bilden vermochte, bildete sie das Haar nicht mehr heraldisch. Die wichtigsten Vergleichungen für diese noch schwebende Frage: der Löwe vor dem Dom von Braunschweig; die Löwen des Niccolò Pisano unter den Kanzeln des Battistero zu Pisa und des Domes von Siena usw.) — Anspringend und sehr lebendig: die Chimära von Arezzo in den Uffizien (Bronzen, zweites Zimmer), mit etruskischer Inschrift; das Haar in symmetrisch gesträubten Büschen.

f

g

Zum Allertrefflichsten gehört der florentinische *Eber* (Uffizien, innere Vorhalle); er richtet sich majestätisch auf; seine Borsten kleben buschweise zusammen vom Schweiß

h

und von der Feuchtigkeit seines Lagers und bilden zumal an der Brust einen prächtigen Ausdruck innerer Kraft. — Das Mutterschwein von Alba (Sala d. Anim.) ist daneben
[a] ein sehr geringes Werk.
[b] Von *Rindern* ist in riesiger Größe der farnesische Stier (s. d.), doch nur mit starken Restaurationen erhalten.
[c] Außerdem enthält das Museum von Neapel (große Bronzen) ein kleines bronzenes Rind, von mittelguter Arbeit. Die Erinnerung an Myrons berühmte Kuh sucht man, vielleicht vergebens, aus kleinen Bronzen verschiedener Galerien zusammen.
[d] Die beiden niedlichen *Rehe* des Museums von Neapel
[e] (große Bronzen) stehen ziemlich vereinzelt. Der graumarmorne Hirsch im lateranensischen Museum ist ebenfalls eine gute Arbeit.

Die *Vögel* sind für die Freiskulptur in Marmor nur ausnahmsweise ein geeigneter Gegenstand; indes ergab sich wenigstens für den *Adler* mehr als eine Gelegenheit, die nicht zu umgehen war. Von den sämtlichen Darstellungen des Ganymed zeigt allerdings vielleicht keine einzige den Adler mit vollkommenem Lebensgefühl durchgebildet, wenn es auch an guten Motiven nicht fehlt (S. 444 u. f.). Als Symbol an römischen Denkmalen wurde wieder aus andern Gründen der Adler nur dekorativ behandelt. Irgendeinmal aber hatte sich die Kunst ernstlich des Königs der Vögel angenommen und ihn auf immer so stilisiert, wie er bis heute plastisch pflegt gebildet zu werden, nämlich mit beträchtlicher Verstärkung der untern Teile (eine Art starkbefiederter Knie) und mit großartig umgebildetem Kopf.
[f] Eines der besten Exemplare bleibt immer der Reliefadler in der Vorhalle von *SS. Apostoli* zu Rom.

Für den Begriff der quantitativen Ausdehnung, welche diese Tierskulptur erreicht hatte, sorgt, wie gesagt, die Sala
[g] degli Animali. Hier findet sich der Elefant wenigstens in verkleinertem Relief, der Minotaurus, von einem Kamel der riesige Kopf, auch das Haupt eines Esels (ohne besondern Humor), mehrere Krokodile, Panther, Leoparden (mit eingelegten Flecken); dann Gruppen des Kampfes und der Beute, wie die von Löwe und Pferd (s. oben), Hund und Hirsch, Panther und Ziege, Bär und Rind usw.; kleine Amphibien und Seetiere, oft von farbigem Marmor; von Vögeln namentlich Pfauen u. a. m. Manches hat den Charakter bloßer Spielerei.

Außerdem wird man in den Sammlungen *kleiner Bronzen* (z. B. Museum von Neapel, drittes Zimmer, Uffizien in Florenz, zweites Zimmer der betreffenden Abteilung, a
6. Schrank) eine große Anzahl, und zwar gerade der schön- b
sten und lebensvollsten Tiermotive vorfinden; am letztgenannten Ort unter anderm einen trefflichen Stier mit menschlichem Angesicht, von griechisch scheinender Arbeit. Auch hier gibt sich die antike Kleinskulptur nicht als Fabrikantin artiger Nippsachen, sondern als eine des Größten fähige Kunst zu erkennen (S. 470, 471).

Eine Anzahl von Tieren konnte ihrer Natur nach bloß in der Malerei und höchstens im Relief zu ihrem Rechte kommen. Dies sind außer den Fischen die sämtlichen *fabelhaften Wasserwesen,* Seestiere, Seepanther, Seeböcke, Seegreife usw., welche den Zug der Tritone und Nereiden begleiten; die Tritone selbst sind, wie oben (S. 459) bemerkt, aus einem menschlichen Oberleib mit dem Unterteil eines Pferdes und einem geringelten Fischschwanz zusammengesetzt. Es bleibt hier nur zu wiederholen, daß die Übergänge aus dem einen Bestandteil in den andern so meisterlich unbefangen und die Verhältnisse der Bestandteile zueinander sowohl abgewogen sind, daß der Beschauer, weit entfernt etwas Monstruöses darin zu finden, an das Dasein solcher Wesen zu glauben anfängt.

Der *Delphin,* sehr häufig als Brunnentier, auch als Begleiter der Venus dargestellt, ist unter den Händen der Kunst zum „Fisch an sich", zum allgemeinen Sinnbild der feuchten, bewegten Tiefe geworden und hat mit dem wirklichen Delphin nicht einmal eine flüchtige Ähnlichkeit[1]. Dieser gehört zu den formlosesten Fischen; wer ihn im Mittelmeer nicht zu sehen bekommen hat, kann sich hiervon z. B. in der Naturaliensammlung der Specola in Florenz c
überzeugen, deren vortrefflich ausgestopfte Tiere für mehrere Punkte unseres Kapitels zur entscheidenden Vergleichung dienen mögen.

Wenn wir hier die wichtigern *Reliefs* in kurzer Zusammenstellung auf die Statuen folgen lassen, so geschieht dies nur des beschränkten Raumes wegen. Abgesehen von seinem unschätzbaren mythologischen Werte hat das antike Relief das Höchste, was die Kunst je in diesem Zweige leisten kann, völlig erschöpft, so daß alles

[1] Der den Eros umschlingende Delphin im Museum von Neapel (Halle des Adonis) ist eines der wenigen Absurda der antiken Kunst.

Seitherige daneben nur eine bedingte Geltung hat. — Die höchste Gattung, die Friese und Metopen griechischer Tempel, wie sie das Britische Museum besitzt, darf man in Italien freilich nur in Gestalt von Abgüssen suchen (zu Rom im Museum des Laterans, zu Florenz in verschiedenen Räumen der Akademie usw.), aber auch nicht übersehen; die römischen Friesskulpturen sind daneben selbst im besten Falle nur von untergeordnetem Werte. Dagegen hat die Kunstliebhaberei der Römer eine beträchtliche Anzahl einzelner, meist kleinerer Werke aus Griechenland hergeschleppt oder von griechischen Künstlern in Rom und Italien arbeiten, auch wohl kopieren lassen. Es sind Tafeln, runde und viereckige Altäre und Piedestale, runde Tempelbrunnen (röm. Name: Puteal), Basen von Dreifüßen, Marmorvasen usw. Von den im sog. Tempelstil gearbeiteten, welche einen nicht geringen Teil der Gesamtzahl ausmachen, haben wir oben des Beispiels halber einige genannt; ungleich wichtiger sind immer die Werke des entwickelten griechischen Stiles.

Um die Entstehung dieser Darstellungsweise zu begreifen, wird man sich einen architektonischen Rahmen hinzudenken müssen. Es ist *die Skulptur in ihrer Abhängigkeit von den Bauwerken,* die sie schmücken, aber nicht beherrschen soll[1]. An den griechischen Tempeln nun rief der Außenbau mit seinen starken, scharfschattigen Formen das *Hochrelief* hervor, welches die menschliche Gestalt bis zu drei Vierteilen heraustreten läßt; an der Innenseite der Halle dagegen und an der Cella fand das *Basrelief* in dem gemeinsamen Halblicht seine Entstehung. Eine scharfe Scheidung zwischen beiden darf man natürlich bei spätern Werken, die ohne spezielle Rücksicht auf bauliche Aufstellung entstanden sind, nicht verlangen.

Ein weiteres architektonisches Gesetz, welches im Relief lebt, ist die *Beschränkung* des darzustellenden Momentes auf wenige, möglichst sprechende Figuren, welche durch Entfernung oder deutliche Kontraste auseinandergehalten werden. Die Vertiefung des Raumes wird nur sehr beschränkt angenommen, die Verschiebung der Gestalten hintereinander nur mäßig angewandt. Zur römischen Zeit glaubte man das Relief durch maßlose Aufschichtung von Figuren, durch Annahme mehrerer Pläne hintereinander zu bereichern, wobei jene Unzahl von Arbeiten entstand,

[1] Das Extrem des Mißbrauches siehe S. 364.

die man nur betrachten mag, solange nichts Griechisches daneben steht.

Die Bezeichnung des *Örtlichen* ist entweder eine kurz andeutende, welche durch einen Pfosten ein Haus, durch einen Vorhang ein Zimmer markiert, oder eine symbolische, welche das Wasser durch eine Quellgottheit, den Berg durch einen Berggott persönlich macht. Ausgeführte Darstellungen von Landschaften und Gebäuden, perspektivisch geschoben, gibt das Relief (seltene Ausnahmen abgerechnet) nicht vor dem 15. Jahrhundert, (Ghibertis zweite Bronzetür am Battisterio von Florenz; die Scuola di S. Marco in Venedig, mit den Skulpturen der Lombardi usw.)

In der Darstellung der Figuren fand die griechische Kunst nach längerm Suchen *zwischen Profil und Vorderansicht* diejenige *schöne Mitte,* welche bei der lebendigsten Profilbewegung doch den Körper in seiner Fülle zu zeigen und namentlich den Oberleib auf das wohltuendste zu entwickeln wußte. Die freistehende Giebelgruppe wird die Lehrerin des Reliefs; ihre Fortschritte sind gemeinsam. Die schwierige Frage der *Verkürzungen,* welche vielleicht nicht absolut lösbar ist, wurde auf sehr verschiedene Weise gelöst, bald durch wirkliches Heraustreten der betreffenden Teile, bald durch verstecktes Nachgeben. Starke Verstümmelungen verhindern oft jedes unbedingt sichere Urteil.

Das durchgehende Grundgesetz des Reliefs ist, wie man sieht, die größte *Einfachheit.* Die Mittel der Wirkung sind hier so beschränkt, daß das geringste Zuviel in Schmuck, Kleidung, Geräte usw. den Blick verwirrt und das Ganze schwer und undeutlich macht. — Wir wählen nun aus der Masse des Vorhandenen nur diejenigen Werke aus, welche diese höhern Bedingungen deutlich erfüllt zeigen, nämlich die griechischen und die nahen und unverkennbaren, auch mehrfach vorkommenden Nachbildungen von griechischen. Der Bequemlichkeit des Auffindens zuliebe mögen sie nach den Galerien geordnet folgen; die Anordnung nach dem Stil oder nach den Gegenständen würde in einer Kunstgeschichte den Vorzug verdienen.

Im *Vatikan:* Museo Chiaramonti, am Anfang: ein sitzender a
Apoll; gegen das Ende: wandelnde *bacchische Frauen.*

Belvedere, im Raum des Apoll: die zwei *Tempeldienerinnen* b
mit herrlich wallenden Gewändern, einen widerspenstigen Opferstier führend.

Galleria delle Statue: Mehreres Treffliche, unter anderm

zwei Reliefs von griechischen Grabmälern. (Auch ein modernes Werk, vorgeblich von Michelangelo.) Köstliche Fragmente in die Piedestale mehrerer Statuen eingemauert.

a Gabinetto delle Maschere: Der trunkene Bacchus; — ein
b *Opfer,* letzteres von schöner griechischer Arbeit. (In der anstoßenden Loggia scoperta, welche man sich kann öffnen lassen, einige Fragmente von Wert und ein ganz origineller Bacchuszug mit Zentauren, die sich gegen das Aufsitzen von Satyrn wehren.)

c Sala delle Muse: Der Tanz der Kureten; — die Pflege des jungen Bacchus. — (Aus später römischer Zeit: Fries mit Kämpfen der Zentauren und Lapithen, ungeschickte Nachahmung griechischer Tempelmetopen der Blütezeit; statt der Triglyphen Bäume.)

d Oberer Gang: Zwei schöne, großenteils restaurierte bacchische Vasen; an der einen tanzende Kureten und ein Satyr; an der andern weinkelternde Satyrn und ein aufspielender Silen. U. a. m.

e Großer und nächstfolgender Saal des Appartamento Borgia: Das runde Puteal aus der Sammlung Giustiniani, mit der umständlichen Darstellung eines Bacchanals, römische, vielleicht moderne Arbeit nach guten Motiven; — Nymphe, ein Satyrkind tränkend; — vorgeblicher Hippolyt mit Phädra (ein Grabrelief von griechischer Erfindung), u. a. m.

f Im *Museo capitolino:* Zimmer der Vase: Die Einnahme von Ilion, Miniaturrelief in feinem Stukko[1], mit zarten griechischen Inschriften; vielleicht als Geschenk für einen fleißigen Knaben oder zum Memorieren für ein vornehmes Kind gearbeitet, ähnlich wie die Apotheose des Herakles in der Villa Albani (s. unten).

g Obere Galerie: Treffliche Vase mit Bacchanten, in Form eines Eimers. — Runde Ara mit schreitenden Götterfiguren im Tempelstil, jetzt der großen Vase (S. 66, i) als Basis dienend.

h Großer Saal: Altar mit der *Geschichte* des *Zeus* (als Basis des riesigen Herakleskindes); die erhaltenen Teile vom besten Reliefstil, obwohl kaum griechisch.

i Philosophenzimmer: Mehreres Gute, unter anderm die Be-
k stattung der Leiche eines Helden. (Meleager? — dasselbe in größerm Maßstab im Hof des Palazzo Mattei, rechts, oben.)

l Kaiserzimmer: Die Befreiung der Andromeda; — der schlafende Endymion (s. unten bei der Sammlung Spada).

[1] [Br.]: Aus einem Stein, welcher zwischen dem Marmor und dem lithographischen Muschelkalk in der Mitte steht.

Erstes unteres Zimmer: Ara mit den Taten des Herkules, a
je drei auf einer Seite, römische Arbeit zum Teil nach alten griechischen Motiven.

In der *Villa Albani:* Untere Halle des Palastes: der gestürzte b
Kapaneus (?), spätrömisch nach einem trefflichen griechischen Urbild; eine sehr verwitterte runde *Ara* mit den einfach schönen Gestalten der verhüllten *Horen,* die einander am Zipfel des Schleiers fassen.

Treppe: Die schon (S. 418, a) geschilderte Roma; — Ar- c
temis, drei Niobiden verfolgend; — Philoktet (?).

Runder Saal: Die schöne *Marmorschale* mit dem Gefolge d
des Bacchus im Hochrelief, dem Raum gemäß lauter liegende und lehnende Figuren von unbeschreiblicher Frische der Erfindung.

Zimmer des Äsop: Die Apotheose des Herakles, von feinem e
Stukko mit Miniaturinschriften, wie das kapitolinische Relief; — *Satyr* und *Bacchantin,* öfter vorkommende Motive rasender bacchischer Bewegung, von größter Schönheit.

Zimmer der Reliefs: *Die Kämpfer,* ein vom Pferde gesprun- f
gener tötet einen auf der Erde liegenden. Von allen Reliefs italienischer Sammlungen ist dieses in Rom selbst ausgegrabene Werk vielleicht das einzige, welches unmittelbar an Phidias und seine Schule erinnert; mit allen Verstümmelungen übertrifft es an grandiosem Stil und Lebensfülle bei weitem alles, was sonst von dieser Gattung in Italien vorhanden ist. — Aphrodite auf einem Seepferd; — zwei springende Satyrn; u. a. m.

Hauptsaal: Herakles bei den Hesperiden; — Dädalus und g
Ikarus; Ganymed den Adler tränkend, gute römische Arbeiten; u. a. m.

Im anstoßenden Zimmer: *Zethus, Antiope* und *Amphion,* h
s. d. Museum von Neapel; S. 513, g.

Nebenräume des Palastes zur Rechten: Artemis und eine weibliche Figur; — eine Familie, Mann, Frau und Sohn; — *opfernde Mutter mit drei Kindern;* — Dädalus und Ikarus (hier von rotem Marmor); — eine große Schale mit den Arbeiten des Herakles, welche wie die dürftige Nachahmung etwa eines Tempelfrieses aussehen; — zwei einzelne Figürchen, vielleicht Palästriten.

Im sog. Kaffeehaus: Theseus, durch Ägeus als Sohn er- i
kannt, spätrömisch nach griechischer Erfindung.

In der *Villa Borghese:* Hauptsaal: die beiden Reliefs mit k
Pan und Satyrn.

a Zimmer der Juno: Kassandra, spätrömisch nach bester griechischer Erfindung. Mehreres Treffliche.

b Zimmer des Herakles: Schöne Vase, mit der Reliefdarstellung eines Tanzes nackter Kureten und verhüllter Frauen; Pan musiziert.

c In der *Villa Ludovisi:* Hauptsaal: das Urteil des Paris, großes Relief nach griechischen Motiven.

d Im *Palast Spada* zu Rom, zweiter unterer Saal: *Acht größere Reliefs,* wozu noch die beiden im Kaiserzimmer des Museo capitolino gehören; sämtlich von bester römischer Arbeit und den edelsten, lebendigsten Motiven, doch mehr malerisch als plastisch empfunden und vielleicht Nachbildungen von Gemälden. Andeutungen hiervon: das starke Heraustreten einzelner Glieder, die Menge der Beiwerke, auch die weit vertieft gedachten Hintergründe.

e In der *Villa Medici:* eine Anzahl guter Relieffragmente nebst geringern, an der Hinterwand gegen den Garten.

f Im Eingang zum *Pal. Giustiniani:* zwei gute Grabreliefs, sog. Totenmale.

g Im *Museum von Neapel:* Nebenraum des dritten Ganges: *Orpheus, Eurydice und Hermes,* schöne griechische Arbeit, stark verletzt; nicht der Ausführung, aber dem Inhalt nach identisch mit jenem etwas geringern Relief der Villa Albani, wo die Namen Zethus, Antiope und Amphion beigeschrieben sind, nach einem dritten Exemplar im Louvre, welches sie in antiker, aber lateinischer Schrift enthält. Durch den Zweifel über den eigentlichen Inhalt verlieren wir einigermaßen das Interesse an diesem für die Reliefbehandlung klassischen Werke; ist aber wirklich das kurze Wiedersehen und der letzte Abschied Eurydices dargestellt, so gibt die ungemeine Mäßigung und leise Abstufung des Pathos in den drei Gestalten viel zu denken. — Eine *Nymphe,* die einen zudringlichen Satyr abwehrt, leider fast zur Hälfte neu; — mehrere griechische Grabreliefs, nicht von den besten, doch als Repräsentanten dieser in italienischen Sammlungen seltenen Gattung zu schätzen, so das des Protarchos usw.; — verkleinerte, römische Nachahmung der Basis eines griechischen *Siegesdenkmals* (Tropäons) mit zwei Karyatiden und einer sehr niedlichen, sitzenden Fi-

h gur[1]; — Zeus auf einem Thron mit Sphinxen —; Orest in

[1] „Siegeszeichen zu Ehren von Hellas, nach Besiegung der Karyaten" — so lautet die Inschrift. Die Frauen des besiegten Volkes, also die Karyatiden, wurden, wie an neuern Denkmälern z. B. Sklaven

Delphi, römisch nach einem trefflichen Original; — eine Anzahl von Marmorscheiben (disci) mit flüchtigen, aber zum Teil schön gedachten flachen Reliefs; — Stück aus einem bacchischen Thiasos mit den öfter vorkommenden Motiven der Bacchantin mit Tamburin und eines Satyrs mit Flöten; der folgende Satyr meist ergänzt; — sodann eines der herrlichsten bacchischen Reliefs, welche überhaupt vorhanden sind: der bärtige *Dionysos hält Einkehr* bei einem zechend auf dem Ruhebett gelagerten Liebespaar; ein Satyr stützt ihn, ein anderer zieht ihm die Sandalen ab; draußen vor der Tür des Hauses Silen und die übrigen Gefährten des Gottes; — endlich ein kleines, sehr liebenswürdiges Werk: *der Ritt durch die Nacht* (Jüngling und Bacchantin mit Fackeln zu Pferde, ein Führer voran).

Halle des Jupiter: *Helena* wird von Aphrodite unter dem a
Schutz der Peitho (Göttin der Überredung) bewogen, dem Paris zu folgen, welcher mit Eros sprechend gegenübersteht; sehr schöne, wenn auch nicht frühe griechische Arbeit; — Bacchus mit einem Teil seiner Begleiter, griechisches Motiv von unbedeutender Ausführung.

Halle der Musen: Die berühmte *Vase von Gaeta,* mit dem b
Namen des Künstlers: Salpion von Athen; fast lauter auch sonst bekannte Motive (Hermes, welcher der Leukothea das Bacchuskind übergibt — an ein Relief der Sala delle Muse im Vatikan erinnernd; die lehnende halbnackte Bacchantin — aus einem Relief der Villa Albani; zwei Satyrn und die tanzende Bacchantin — aus dem eben erwähnten Relief des dritten Ganges im Museum von Neapel; außerdem Silen und eine Bacchantin mit Thyrsus). Die Ausführung, obwohl trefflich, hat doch etwas Konventionelles; die starken Verstümmelungen rühren aus der Zeit her, da das Gefäß als Pflock für die Schiffseile diente. — Herrliches *bacchisches Hochrelief* von kleinem Maßstab; — Flachrelief von sieben weiblichen Figuren.

Halle des Adonis: (Als Basis einer Venus) Puteal von tüch- c
tiger römischer Arbeit, mit weinbereitenden Satyrn.

Abteilung der Terrakotten, viertes Zimmer: Kleine Reliefs d
in gebrannter Erde, gefunden zu Velletri, einen alt-volskischen Stil repräsentierend.

und Überwundene, als Stützfiguren für das Obergesimse der Basis behandelt. Wahrscheinlich war das Original-Tropäon ein sehr bekanntes und berühmtes, so daß „Karyatide" der Gattungsname für die Stützfiguren überhaupt werden konnte. Vgl. S. 443.

In den *Uffizien zu Florenz:* Verbindungsgang: Runde Basis mit der Vorbereitung zu Iphigeniens Opfer, flüchtige, etwa spätgriechische Arbeit (bez. Kleomenes); — kleine dreiseitige Basis (über einem prächtigen Dreifuß aufgestellt, zu welchem sie nicht gehört) mit drei Gewandfiguren schönen griechischen Stiles.

a Erster Saal der Malerbildnisse: Die berühmte *mediceische Vase* mit dem Relief von Iphigeniens Opfer; stark restauriert, die Arbeit der unberührten Teile ungefähr wie an der Vase von Gaeta; die Komposition hochbedeutend in wenigen Figuren konzentriert.

b Halle der Inschriften: Das große Relief der drei Elemente, noch von mittelguter römischer Arbeit.

c Halle des Hermaphroditen: Reliefdarstellung eines Rundtempels, sachlich merkwürdig wegen des Gitterwerkes, welches die Säulen verbindet; — drei Bacchantinnen mit Zicklein, Thyrsus usw., ein öfter vorkommendes griechisches Motiv; — *Dionysos in Delphi* (?), schöne, vielleicht griechische Arbeit; — kleinere Wiederholung des vatikanischen Reliefs der beiden Tempeldienerinnen mit dem Stier (s. Belvedere, Raum des Apoll); — Genius, den Donnerkeil Jupiters schleppend, gut römisch; — römisches Opfer eines Feldherrn, hauptsächlich durch die unberührte Erhaltung interessant; — drei *wandelnde bacchische Frauen,* denjenigen im Museo Chiaramonti entsprechend.

d Im *Camposanto zu Pisa:* N. 56 lebensgroßes römisches Relief einer Wöchnerin und einer Amme mit dem Säugling, dekorativ gute Arbeit; — N. 52 verwitterte Marmorvase mit bacchischen Reliefs, von flüchtig konventioneller, aber noch spätgriechischer Ausführung und sehr schöner Erfindung.

e Im *Museo lapidario zu Verona:* eine bedeutende Anzahl von Skulpturen, worunter mehrere gute Sepulkralreliefs.

f Im *Dogenpalast zu Venedig:* Sala de' rilievi: mehrere kleine Sepulkralreliefs von geringer Ausführung, aber zum Teil

g griechisch scheinender Erfindung; in demjenigen mit Attis und Cybele z. B. eine sehr schöne Dienerin; — treffliches römisches Relief einer Seeschlacht in reichfigurierten Schiffen; — Putten mit den Waffen des Mars, römisch; — ausgezeichnete vierseitige Ara mit *bacchischen Szenen* von nur flüchtiger römischer Arbeit, aber schön erfunden. —

h Camera a letto: drei Horen mit verschlungenen Händen eine Herme umschreitend, vielleicht altgriechisch, in römischer Zeit als Fußgestell für eine marmorne Cista benutzt;

— dreiseitiger Untersatz mit vortrefflichen bacchischen Figuren. — Corridojo: zwei Dreifußbasen mit dem bekannten römischen Motiv waffenschleppender Genien. (Zwei andere mit Hierodulen scheinen verdächtig.) a

Nach diesen Schätzen zum Teil ersten Ranges folgen eine Anzahl Arbeiten, welche wenigstens einen Vorzug, nämlich das feste Datum, vor ihnen voraus haben: die *Skulpturen der Kaiserbauten* in Rom.

Schon überfüllt, doch noch von schöner und nobler Arbeit: die Bildwerke des *Titusbogens,* namentlich die beiden Reliefs mit dem Triumphzug wegen Judäas; in den Bogenfüllungen die schönsten schwebenden Viktorien[1]. — Am *Forum* des *Nerva* (oder Domitian) Hochreliefs von tüchtiger, energischer Zeichnung, auf die Ferne berechnet. — Aus *Trajans* und *Hadrians* Zeit: die sehr ausgezeichneten ältern Bildwerke am *Konstantinsbogen,* zumal die Kampfszenen, doch ebenfalls nicht mehr rein im Geiste des Reliefs gedacht; (diejenigen des Bogens von Benevent sind dem Verfasser nur aus Abbildungen bekannt;) — die ungeheure Spirale der *Trajanssäule,* durchweg trefflich gearbeitet und reich an einzelnen der besten Zeit würdigen Motiven, doch als Gesamtaufgabe in hohem Grade geeignet, das nur an einer unvergleichlichen Mythologie großgewachsene Relief durch tödlich trockene historische Erzählung gleichartiger Facta auf immer zu ermüden. — Vom Forum Trajans stammen ein paar herrliche Friesstücke (Genien in halber Figur mit Arabesken, sowie Greife und Gefäße) und ein gutes Relieffragment im großen Saal des Appartamento Borgia (Vatikan). Von einem Gebäude aus trajanischer Zeit: vier Stücke einer *Prozession,* in den Uffizien zu *Florenz* (äußere Vorhalle); abgesehen von der Überfüllung, welche sich in diesen Flacharbeiten besonders empfindlich macht, von außerordentlicher Schönheit; vielleicht gehört das herrliche Hochrelief eines Stieropfers, welches dabei aufgestellt ist, in dieselbe Kunstepoche. — Aus der Zeit *Marc Aurels:* die schon beträchtlich geringern und überdies schlechter erhaltenen Reliefs der *Antoninssäule* und die fleißigen, aber etwas leblosen Skulpturen wahrscheinlich von einem *Triumphbogen,* jetzt an der Treppe und in der obern Halle des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol eingemauert; weit b c d e f g h i k

[1] Noch früher, höchstwahrscheinlich von einem Triumphbogen des Claudius: die Relieffragmente in der Vorhalle der Villa Borghese; aus der Zerstörung leuchten noch Züge der größten Schönheit hervor.

das beste darunter ist die Apotheose einer Kaiserin, entweder
a der ältern oder der jüngern Faustina[1]. An der Basis des Denkmals des Antoninus Pius, jetzt im Giardino della Pigna des Vatikans, ist die Apotheose des Kaisers (rituell nach ältern Vorbildern) ebenfalls auffallend besser als die Rei-
b terscharen zu beiden Seiten. — Am Bogen des *Septimius Severus:* Alles von abschreckender Überfüllung und Un-
c geschicklichkeit; die Heereszüge im Zickzack angeordnet;
d — der gleichzeitige Bogen der Goldschmiede bloße Steinmetzenarbeit. — Am *Konstantinsbogen* tritt in allem, was nicht vom Bogen Trajans geraubt ist, der offene Bankrott des Reliefs und der Skulptur überhaupt zutage; puppen-
e hafte Ungeschicklichkeit des Einzelnen und eine völlig leblose Anordnung. Ebenso in den *Porphyrsärgen* der *Helena* und *Constantia.* (Vatikan, Sala a croce greca.)

Überblickt man diesen traurigen Gang der Kunst im ganzen, so wird es recht klar, wie wenig Geschichtliches als solches dem Relief darf zugemutet werden. Man rechne einmal unter all den Tatsachen, welche in diesen Siegesdenkmälern verherrlicht sind, diejenigen zusammen, in welchen ein sinnlich wahrnehmbarer dramatischer Moment durch die Hauptpersonen selbst dargestellt ist, und keine bloße Zeremonie, kein bloßes Oberkommando; man zähle die Szenen, welche sich einigermaßen durch Abwechslung von Geschlecht, Alter und Charakteren in dieser sonst auf so abgemessene Mittel beschränkten Gattung annehmbar machen ließen; — und es werden ihrer nur wenige sein. Man vergleiche diese Bilder dacischer und parthischer Kriege mit den Kampfschilderungen der Ilias, und man wird inne werden, wie schön hier der Dichter seine einzelnen Momente isoliert und gleichsam in hoher Ahnung für eine künftige Kunst vorbereitet hat. Der siegende Imperator dagegen verlangte seine und seines Heeres Taten in möglichster Wirklichkeit vor sich zu sehen, und unter solch einer lastenden Masse des äußerlich Gegebenen mußten sich auch die keineswegs sparsam angebrachten symbolischen Zutaten und Beziehungen gänzlich verlieren[2].

[1] Dieses und das gegenüber angebrachte Relief, Marc Aurel als Redner, stammen von einem ganz andern Denkmal, dem zerstörten Arco di Portogallo, her. (Braun.)

[2] Die Abgüsse von einzelnen Teilen der Spiralsäulen und andern der genannten Monumente in der Academia di S. Luca (Treppe) und in der Académie de France sind dem Auge viel erreichbarer als die Originale.

Eine besondere Gattung von erhobenen Arbeiten, diejenigen an den wahrhaft unzähligen *Sarkophagen,* dürften wir ganz mit Stillschweigen übergehen, wenn der absolute Kunstwert einer Arbeit allein entschiede. Diese Steinsärge sind nämlich fast ohne Ausnahme Werke der Kaiserzeit, und zwar seit dem 2. Jahrhundert n. Chr., indem erst damals die Leichenverbrennung außer Gebrauch zu kommen anfing. Die Behandlung des Einzelnen ist nur an wenigen dieser Denkmäler wirklich gut zu nennen, an vielen dagegen mittelmäßig und an der großen Mehrzahl kümmerlich. Allein abgesehen von ihrer doppelten religionsgeschichtlichen Bedeutung (indem sie erstens eine Fülle griechischer Mythen und zweitens in diesen Mythen oft Beziehungen auf die Unsterblichkeit enthalten), besitzen viele davon auch einen hohen indirekten Kunstwert. In diese engen Räume sind vielleicht Erinnerungen und Nachklänge aus griechischen Freigruppen, Giebelgruppen und Tempelfriesen zusammengedrängt; ganz befremdlich blicken bisweilen die schönsten Gedanken griechischer Komposition hinter der befangenen Ausführung hervor. Sodann gewinnen wir fast nur hier (abgesehen von den griechischen Reliefs des britischen Museums) einen Begriff von der *fortlaufenden Erzählung*[1], welche dem ausgedehntern Relief eigen ist, von der höchst unbefangenen Vereinigung mehrerer Momente zu einer Geschichte. Als Ergänzung muß man sich allerdings die Allbekanntheit der Gegenstände hinzudenken; immerhin aber gehörte die Gleichgültigkeit des antiken Menschen gegen alle gemeine Illusion und sein offenes Auge selbst für den leisesten symbolischen Wink dazu, um an den vorausgesetzten Verschiedenheiten von Zeit und Ort — nicht bloß auf einem und demselben Bilde, sondern in einer und derselben vordern Fläche — keinen Anstoß zu nehmen.

Wir lassen einige von denjenigen Sarkophagen, welche in den angedeuteten Beziehungen vorzüglich bezeichnend sind, nach den Aufbewahrungsorten folgen.

Im *Vatikan*: Belvedere, im Gemach des Laokoon: der Triumph des Bacchus als Sieger über Indien, eine der vollständigsten Darstellungen dieser Art (S. 458). — Zwischen dem Laokoon und dem Apoll: einer der besten *Nereiden-*

[1] Die eben bezeichneten Skulpturen der Kaiserbauten geben diesen Begriff auch, aber wir sahen, auf wessen Unkosten und in wie unreiner Gestalt.

sarkophage. Im Hof und in allen einzelnen Räumen des Belvedere Sarkophage aller Art, welche die geläufigern Mythen vollständig umfassen mögen.

a Im obern Gang: *Niobidensarkophag,* welcher ahnen läßt, wie wenig oder wie viel diese Reliefs sich nach den berühmten Statuengruppen richteten; man bemerke die Anwesenheit der Amme bei den Töchtern und des Pädagogen bei den Söhnen; am Rande des Deckels die schön gruppierten Leichen der Getöteten. — Bacchus, der die Ariadne findet; — Luna besucht den schlafenden Endymion; — beide von bester Erfindung.

b Im *Museo capitolino:* unterer Gang: ein (absichtlich sehr zerschundenes) *Bacchanal* mit schön bewegten Figuren; — die Geschichte Meleagers, hier gut und verhältnismäßig früh.

c Untere Zimmer: eine der schon (S. 465) genannten Schlachten von Griechen oder Römern und Barbaren, am Rand des Deckels Leichen, Gefangene, trauernde Weiber, Trophäen; — der kolossale Sarkophag mit der Geschichte des Achill; angeblich das Grab des Alex. Severus, dessen anderweitig bekannte Züge indes der einen auf dem Deckel liegenden Gestalt nicht entsprechen.

d Zimmer der Vase: zwei Kindersärge, der eine mit dem schönsten vorhandenen Relief der *Endymionssage,* der andere spät, aber sachlich höchst merkwürdig durch die Darstellung der Schicksale der Menschenseele. (Prometheus, Pallas, Nemesis usw.) — Außerdem ein guter Bacchuszug.

e Obere Galerie: *Geburt und Erziehung des Dionysos,* zum Teil von den allerbesten Motiven.

f Zimmer des Fauns: Kampf zwischen Griechen und Amazonen, am Deckel die Gefangenen, spätes, aber sehr gut erhaltenes Exemplar; — guter und früher Nereidenzug; — reicher und später Endymionssarkophag.

g Kaiserzimmer: der schon erwähnte *Musensarkophag,* nachweisbar zum Teil nach einer Sammlung von Musenstatuen gearbeitet, was von andern Sarkophagen dieses Inhalts nicht immer gilt.

h In der *Villa Albani* eine große Anzahl. Wir nennen nur die wichtigsten, am Ende der Nebengalerie rechts: die Götter bringen *Peleus* und *Thetis* Hochzeitsgeschenke, gute Arbeit nach reinen und einfachen Motiven der Blütezeit. — Tod der Alceste; — ein *Meleagersarkophag,* vielleicht der beste.

In der *Villa Borghese*: Vorhalle: eine der oben erwähnten Schlachten zwischen Griechen oder Römern und Barbaren; — Abschied und Tod eines Jägers. a

Junozimmer: ein sehr später Musensarkophag, welcher jedoch die Musen nach dem alten, feierlich-schönen Typus darstellt. b

Herakleszimmer: großer, in zwei Teile getrennter Sarkophag mit den zwölf Arbeiten des Helden, in besondern, durch Säulchen geschiedenen Abteilungen. c

Im *Palazzo Corsini* zu Rom: erster Saal: einer der schönsten *Nereidensarkophage*, im einzelnen vielleicht nicht ohne lebendige Nachklänge aus einer berühmten Gruppe des Skopas, in welcher die Meergottheiten dargestellt waren, die den vergöttlichten Achill nach Leuke, der Insel der Seligen, führten. (Dieses Werk befand sich zur Zeit des Plinius in Rom.) Solche Züge von Tritonen und Nereiden offenbaren trotz des ernsten, fast wilden Ausdruckes der männlichen Gestalten (S. 459) in der Bewegung einen wahrhaft bacchischen Charakter. An den vielleicht über hundert Sarkophagen dieses Inhaltes, und zwar selbst an den geringsten Exemplaren (mehrere in der Galeria lapidaria des Vatikans) wird man immer einzelne Motive von außerordentlicher Schönheit, namentlich in der Verbindung der Gestalten finden. d e

Im *Palazzo Farnese*: großer Saal: ein schöner Amazonenkampf; — ein besonders reicher *bacchischer Sarkophag*, dessen Vorderseite dem verdorbenen im untern Gang des Museo capitolino ziemlich genau entspricht. f

Im *Palazzo Mattei*: in den Höfen und der offenen Loggia: unter einer großen Anzahl von Sarkophagplatten einige gute. — Ebenso im Hof von *Palazzo Giustiniani*. g h

Im *Museum von Neapel*: Halle des Jupiter: guter Bacchuszug, zum Teil von sehr burlesken Motiven; — eine Anzahl geringerer Sarkophage. — Zweiter Gang: ein trefflicher, aber sehr zerstörter *Amazonensarkophag*, mit Reliefs auf allen vier Seiten; vielleicht eines der frühesten Werke dieser Art. i k

Im *Dom von Amalfi*: ein Sarkophag mit dem Raub der Proserpina, als griechische Arbeit geltend. l

In *S. Chiara zu Neapel* (links): ein Sarkophag mit der Geschichte der Alceste, aus guter römischer Zeit. m

In *S. Lorenzo fuori le mura bei Rom* (rechts vom Portal): Sarkophag mit einer römischen Vermählung, merkwürdig durch Größe und Vollständigkeit. n

a In *S. Vitale zu Ravenna*: der schöne Sarkophag mit der *Apotheose des Augustus*, am Eingang zur Sakristei.

b Im *Dom von Cortona* (links): ein schöner und früher Sarkophag mit Zentaurenkämpfen.

c In den *Uffizien zu Florenz:* erster Gang: das Leben eines Römers, Horoskop, Erziehung, Vermählung, Opfer, Kinderzucht, Jagd- und Kriegsleben, sachlich interessant; — Phaëtons Fall; — die *Entführung der Leukippiden*, römische Arbeit nach einem griechischen Original, einfach und dabei prächtig belebt; — acht Arbeiten des Herakles auf einer Fläche (ein ähnlicher, roherer, folgt weiter in
d demselben Gang, ein anderer steht im Garten Boboli); — eine große Anzahl geringerer Sarkophage nach bekannten Motiven.

e Im *Camposanto zu Pisa*: eine sehr große Anzahl Sarkophage aller Stile, von den Pisanern von nah und fern zusammengeholt, um als Särge für die Ihrigen zu dienen, deren Namen oft dareingemeißelt zu lesen sind. Von erstem Werte ist wohl nichts darunter; das Beste geben: II. Sarkophag mit einer Schlacht; — V. ein altchristlicher Sarkophag mit dem guten Hirten, aus dem 3., wenn nicht 2. Jahrhundert; — VIII. gutes *bacchisches Fragment* (mit Zentauren); — XX. schöner starkverwitterter *Bacchuszug*; — XXI. Geschichte von Phädra und Hippolyt, gut spätrömisch, mit der Asche der Gräfin Beatrix von Toskana, Mutter der berühmten Mathildis; — XXIX. bacchischer Sarkophag mit der Grabinschrift Camurenus Myron; — XXXI. Sarkophag mit großem Schlachtrelief, etwa gleichzeitig mit der Basis der Antoninssäule im Giardino della Pigna des Vatikans. — U. a. m. — Einige von diesen Särgen, die schon vor der Erbauung des Camposanto in Pisa gewesen sein müssen, dienten dem Niccolò Pisano zur Grundlage für seine (kurze) Wiederbelebung des antiken Stiles.

f Im *Dogenpalast zu Venedig*: Sala de' Rilievi: einer der besten und merkwürdigsten *Niobidensarkophage* (S. 480 *).

Die Sammlungen von *Gemmen* und *Münzen*, an welchen Italien nach allen Plünderungen noch so reich ist, müssen wir trotz ihres hohen künstlerischen Wertes gänzlich übergehen, weil ihre Zugänglichkeit und die dadurch mit bedingte Teilnahme des Reisenden in einem allzu ungleichen Verhältnis zu diesem Werte steht. Doch muß wenigstens im allgemeinen mit Nachdruck auf die bestausgestellte

Gemmensammlung hingewiesen werden: die neapolitanische (Museum, Zimmer der oggetti preziosi, bestenteils a
aus der farnesischen Erbschaft). Die köstlichsten Schätze finden sich unter den sog. Kameen (Steinen mit erhabenen Figuren von anderer, meist hellerer Farbenschicht als der Grund). Es sind Reliefmotive, allein nur die ausgesuchtesten, und mit der höchsten Eleganz für den bedingten Stoff und Raum durchgeführt. Hier und da finden sich auch beliebte Statuen in diesem kleinen Maßstab abgebildet; so verdankt man z. B. die richtige Restauration des Apollon Sauroktonos einer Gemme. Die antike Kunst, welche hier ins kleine hineingeht, erscheint dabei in ihrer Art so groß als bei irgendeiner ihrer Hervorbringungen; sie hat die Gesetze dieser Gattung auf immer festgestellt und — man möchte fast sagen — sie hat auch deren möglichst schöne Gegenstände erschöpft[1].

In den gewöhnlichen (konkaven) Siegelgemmen wird man eine Fülle anmutiger kleinerer Motive, auch scherzhafter und genrehafter Art finden. — Zum Ankauf feilgebotener Antiken dieser Gattung ist nur unter Beihilfe eines geübten Kenners zu raten.

Von leicht käuflichen Münzen wird der Reisende fast nur römische zu Gesicht bekommen. Kann er unter diesen sich eine Auswahl von Kaisern und Anverwandten des augusteischen Hauses, nicht nach der Seltenheit, sondern nach der Schönheit und guten Erhaltung, verschaffen, so ist dieses ein Besitz, der auf immer Vergnügen gewährt. — Mit griechischen Münzen kann man in Unteritalien, und selbst an kleinen, abgelegenen Orten, arg getäuscht werden; das Schöne und Echte darunter gehört aber anerkanntermaßen zum Trefflichsten, was es gibt.

Als das Christentum die antike Skulptur in seine Dienste nahm, war sie bereits in tiefen Verfall geraten; schon seit dem Ende des 2. Jahrhunderts war die Reproduktion

[1] In Rom ist die vatikanische Bibliothek (nördliches Ende) der Aufbewahrungsort einzelner schöner Kameen, mit welchen zugleich Köpfchen und Statuetten aus kostbaren Steinen aufgestellt sind. Von den ebendort befindlichen Elfenbeinsachen ist einzelnes (z. B. ein Apollskopf, ein Reliefkopf des Serapis) von großem Werte, das meiste aber spätrömisch. — In Florenz befindet sich die große und berühmte mediceische Gemmensammlung in den Uffizien. — ** In der Bibliothek von S. Marco zu Venedig die berühmte Gemme † des Zeus Aigiochos.

der frühern Typen zur toten Wiederholung geworden und die ganze Detailbehandlung bedenklich ausgeartet. Die Vorliebe für das Kolossale, für kostbare und außerordentlich harte Steinarten lenkte die Mittel und das technische Geschick von den höchsten Zwecken ab; der Verfall und die Umbildung der heidnischen Religion tat das übrige. Die Skulptur der konstantinischen Zeit konnte jedenfalls keine christlichen Typen mehr schaffen, welche den Vergleich mit irgendeinem Götterbild der bessern Zeit ausgehalten hätten.

Vielleicht im stillen Bewußtsein dieser Ohnmacht, vielleicht auch aus Scheu vor der dem Heidentum so teuern statuarischen Kunst und aus Rücksicht auf das mosaische Gesetz wurde der kirchlichen Skulptur die Anfertigung von
a Statuen fortan fast gänzlich erlassen. Werke wie die beiden (sehr geringen) Statuen des guten Hirten in der vati-
b kanischen Bibliothek (Ausbau gegen den Garten), wie die eherne Statue des heil. Petrus aus dem 5. Jahrhundert (in S. Peter) gehören zu den größten Seltenheiten; letztere ist offenbar mit aller Anstrengung den sitzenden Togafiguren der heidnischen Zeit nachgeahmt. — Von den noch bis ins 5. Jahrhundert häufig vorkommenden weltlichen Ehrenstatuen hat sich fast nichts erhalten, und selbst von den Regenten nach Konstantin besitzt Italien nur noch die formlose eherne Kolossalstatue des Kaisers Heraklius zu Barletta.

Auf diese Weise war von einer Entwicklung heiliger Typen, wie das Heidentum sie seinen Göttern gegeben, wenigstens auf plastischem Gebiete keine Rede mehr. Überdies würden sich die Gegenstände — zunächst Christus und die Apostel — lange nicht so zu diesem Zwecke geeignet haben wie die Heidengötter. Letztere waren recht eigentlich mit der Kunst und durch sie zur vollen Gestalt erwachsen; ihre ganze Körperbildung samt Gewand und Attributen stand charakteristisch fest und umfaßte den ganzen denkbaren Kreis des Schönen, wie die Alten es verstanden. Die heiligen Personen des Christentums dagegen waren von vornherein nicht mythologisch, sondern geschichtlich und längst ohne alles Zutun der Kunst Gegenstände des Glaubens, mit welchen sich nicht eben frei schalten und walten ließ; sie waren ferner nicht erwachsen aus sittlichen und Naturkräften und boten also bei weitem nicht denselben Reichtum der Charakteristik dar; endlich

war ihre Bedeutung eine übersinnliche und geistige und konnte deshalb überhaupt nie in der schönen Kunstform so rein und ohne Bruchteil aufgehen wie die Bedeutung der heidnischen Typen.

Die Skulptur half sich wie sie konnte und wie der neue Glaube es verlangte. Statt der *Gestalten,* die sie aus den oben angegebenen Gründen weder genügend in betreff des Stiles, noch würdig in betreff des Gegenstandes zu beseelen imstande war, schuf sie *Geschichten;* das *Relief* verdrängte die Freiskulptur und wurde zugleich seinerseits ein Anhängsel der Malerei, die jetzt mit ihm denselben Zweck und zugleich viel reichere Mittel hatte. Bald entscheidet das bloße Belieben des kirchlichen Luxus über die Anwendung des erstern oder der letztern. Die Kirche verlangt von der Kunst das *Viele;* in ganzen Zyklen geschichtlicher Darstellung oder wenigstens in ganzen zusammengehörenden Reihen heiliger Personen will sie symbolisch ihr Höchstes verherrlichen; die beiden Künste, samt all ihren Nebengattungen, dienen ihr einstweilen bloß als Mittel zum Zweck und müssen ihre innern Gesetze vollkommen preisgeben.

Der Stil, wie er sich unter solchen Umständen gestalten mußte, bietet dem Auge wenig dar. Allein das geschichtlich-poetische Interesse kann einen Ersatz schaffen. Höchst merkwürdig ist vor allem der Ernst und die Kraft, womit die Kirche ihre Bilderkreise vervollständigt und im großen wie im kleinen wiederholt, so daß eine Menge von Typen, nicht bloß für einzelne Personen, sondern für ganze Geschichten entstehen. Von großer poetischer Wirkung ist sodann neben dem geschichtlich Biblischen das Symbolische, welches sich in der Parallelisierung alttestamentlicher und neutestamentlicher Vorgänge, in einer Anzahl eigentümlicher Gestalten und namentlich in Beziehungen aus der Offenbarung Johannis ausspricht. Man muß nur immer das Ganze, wenigstens soweit es erhalten ist, ins Auge fassen, denn nur als Ganzes will es sprechen und wirken. Allerdings bezieht sich dies alles mehr auf die Malerei, doch verlangen auch die plastischen Überreste, daß man auf diesen Standpunkt eingehe.

Das einzelne des Stiles, wovon bei Anlaß der Malerei umständlicher die Rede sein wird, ist hier mit zwei Worten zu schildern. Bis in das 7. Jahrhundert dauert der antike plastische Stil in mehr oder weniger deutlichen Nachklängen fort; dann erfolgt eine Teilung; der eine Weg führt in bar-

barische Verwilderung der Form, der andere in die *byzantinische* Regelmäßigkeit. Diese schafft ein bestimmtes System von Körperbildungen, Gewandungen, Bewegungen und Ausdrucksweisen, lernt es auswendig und reproduziert es unermüdlich mit einer Sicherheit, welche fast an diejenige der alten ägyptischen Kunst reicht. — Beide Wege berühren und kreuzen sich in Italien bisweilen; hier und da wirken auch frühchristliche, bessere Muster weit abwärts.

Von der antiken Kunst noch am nächsten berührt, ja als eine wahre Fortsetzung derselben erscheinen die
a christlichen *Sarkophage*. Die bedeutendste Sammlung der-
b selben befindet sich im Museo cristiano des Vatikans; andere (z. B. der wichtige des Bassus) in der Krypta von
c S. Peter (den sog. Grotte vaticane), im Camposanto zu Pisa (S. 521, e), in sehr vielen italienischen Kirchen (meist
d als Altaruntersätze), hauptsächlich zu Ravenna (Dom, S. Apollinare in classe, S. Vitale usw.) und außerhalb Italiens besonders im Museum von Arles, einige wichtige auch
e im Louvre. (Derjenige von S. Francesco de' Conventuali zu Perugia, linkes Querschiff, enthält eines der besten Exemplare des im 4. Jahrhundert kunstüblichen Christus im Knabenalter; dasselbe gilt von dem ebenfalls trefflichen
f in S. Francesco zu Ravenna (Altar der rechten Seitentribuna).

Die ältern dieser Sarkophage zeigen ganz dieselbe fortlaufende Erzählungsweise mit Vereinigung mehrerer dichtgedrängter und bewegter Szenen auf demselben Raum, wie die spätheidnischen Arbeiten. Der etwas stenographische Vortrag dieser Ereignisse wird selbst dem bibelfesten Beschauer einigermaßen zu schaffen machen; auch die beständige Gegenüberstellung von Vorbildern aus dem Alten und Gegenbildern aus dem Neuen Testament erleichtert das Erkennen nicht immer, weil diese Bezüge zum Teil etwas gezwungen sind. Eine beschreibende Aufzählung und Deutung würde hier sehr weitführen; das Notwendige in betreff des Museo cristiano und der Grotten gibt Platner in der „Beschreibung Roms".

Bei abnehmendem Kunstvermögen gab man bald auch das fortlaufende Relief preis und teilte die einzelnen Vorgänge durch Säulchen ab. In dieser Form übernahm das Mittelalter den Sarkophag und bildete in derselben auch seine Reliquienschreine im großen und im kleinen nach.

Mehr und mehr schrumpft die Skulptur zu einer *Kleinkunst* zusammen und beschränkt sich allmählich auf die Stoffe, mit welchen sie einst in uralten Zeiten begonnen, auf Gold, Silber, Erz und Elfenbein. Und dabei machen ihr fast in allen Gattungen, die sie noch vertritt, das Email, die Malerei und die eingelegte Flacharbeit die Stelle streitig. Steinern bleiben bloß die Sarkophage und die wenigen Reliefs, welche auch die Byzantiner innen und außen an ihren Kirchen anzubringen pflegten. (Einige in und an S. Marco in Venedig.) Auch erhielten wohl die Altarschranken (cancelli) und die Kanzeln bisweilen einen figürlichen Schmuck von Stein. (Skulptierte ehemalige Altarschranken a
mit den Geschichten Simsons und Christi, aus dem 11. oder 12. Jahrhundert, in S. Restituta am Dom zu Neapel, hinten links.) Im Bewußtsein der eigenen Ungeschicklichkeit wandte man bisweilen antike Sarkophage zu verschiedenem Kirchenschmuck an, trotz ihres heidnischen Inhalts (S. 520, 1 bis 521, b). (Ein altchristl. Sarkophag als Träger der Kanzel b
in S. Ambrogio zu Mailand; an der Kanzel selbst der bronzene Adler und der Evangelist, etwa 10. Jahrhundert; die übrigen Figuren ziemlich barbarisch, 12. Jahrhundert.)

Vom übrigen Vorrat plastischer Arbeiten wollen wir nur einige bezeichnende Beispiele für jede Gattung anführen. Die kostbaren *Altäre* erhielten bis ins 12. Jahrhundert einen Überzug auf allen vier Seiten oder doch auf der Vorderseite des Tisches, womöglich von Goldblech, mit einer Reihe von Figuren oder von ganzen Historien in getriebener Arbeit; die Einrahmungen wurden mit Email, auch mit aufgenieteten antiken Gemmen verziert. Die einzige vollständig erhaltene Bekleidung dieser Art, von einem Künstler Vuolfvinus, aus der ersten Hälfte des 9. Jahrhun- c
derts, umgibt den Hochaltar von S. Ambrogio in Mailand, welcher außerdem durch die gleichzeitigen, bemalten, ziemlich sorgfältigen Steinskulpturen seines Giebels merkwürdig ist. Als Bild des Kunstvermögens der karolingischen Epoche ergibt sich daraus eine sonderbare Mischung von klassischen Reminiszenzen, eigentümlichem Ungeschick und byzantinischer Zierlichkeit. — Der Altarvorsatz d
(pala d'oro) von S. Marco zu Venedig, ein Werk des 10. Jahrhunderts aus Konstantinopel, enthält bloß äußerst saubere Emailgemälde auf zahlreichen Goldplatten; sein bronzener und vergoldeter Deckel dagegen, eine gute venezianische Arbeit des 14. Jahrhunderts, zeigt in den Hoch-

relieffiguren der Apostel den entwickelten germanischen
a Stil. — Ein Altarvorsatz von Elfenbein mit vielen Historien (12. Jahrhundert) in der Sakristei des Domes von Salerno. — Bei spärlichen Mitteln vertrat auch wohl Stukko, Vergoldung und Malerei das Relief und Email aus edlerm Stoffe. Ein Altarvorsatz dieser Art, datiert 1215, in der
b Akademie zu Siena, erster Raum. — Über das Bauliche der Altäre vgl. S. 77, 94 u. f.

Kleine *Hausaltärchen*, meist mit schließbaren Seitenflügeln
c (als Triptychen), wurden vorzüglich aus Elfenbein verfertigt. Das Museo cristiano des Vatikans enthält unter mehreren Beispielen aus verschiedenen Jahrhunderten ein sehr ausgezeichnetes byzantisches Triptychon von der delikatesten Behandlung. Die Anwendung des Elfenbeins zu kleinen Altären hat übrigens bekanntlich nie ganz aufgehört.

Bischöfliche *Throne* erhielten bisweilen eine ganze oder teilweise Bekleidung mit Elfenbeinplatten, auf welchen Fi-
d guren und ganze Geschichten eingeschnitten sind. Dieser Art ist der Thron des heil. Maximian in der Sakristei des Domes von Ravenna, mit Reliefs von verschiedenen Händen (wie es scheint) des 4. und 6. Jahrhunderts; das Beste die Einzelgestalten an der Vorderwand unten. Auch der
e Thron des heil. Petrus, welcher in Berninis kolossale Erzdekoration über dem hintern Altar von S. Peter in Rom eingeschlossen ist, dürfte nach den Abbildungen zu urteilen mit Elfenbeinarbeiten aus verschiedenen Zeiten geschmückt sein. (Unter andern die Taten des Herkules und die himm-
f lischen Zeichen.) Oft nahm man mit antiken Steinsesseln vorlieb; auch von dem steinernen Wagen in der Sala della Biga (Vatikan) hat das erhaltene antike Stück (mit den schönen Ornamenten) als bischöflicher Thron in S. Marco zu Rom dienen müssen.

Von kleinerm kirchlichen Prachtgerät sind die sog. *Diptychen* vorzüglich bemerkenswert: zwei Elfenbeindeckel, der eine oder beide mit Reliefs versehen, dem jeweiligen Verzeichnis der Katechumenen oder dem der Geistlichen zum Einband dienend. Einige sind für die Kirchen eigens angefertigt und demgemäß skulptiert, andere sind hergeschenkte sog. Konsulardiptychen, welche den Konsul oder den Kaiser darstellen, indem er das Signal zum Beginn der öffentlichen Spiele gibt. (Mehrere im Dom-
g schatz von Monza: das schöne mit Cicero und einer Muse etwa aus dem 4. Jahrhundert; das eines Kaisers, angeb-

lich Hadrian, mit einer weiblichen Figur nicht viel später; das zweier geputzter Konsuln, die nachträglich zu Heiligen gemacht worden, etwa aus dem 6. Jahrhundert. — Ein Diptychon des letzten Konsuls Anicetus in den Uffizien zu a
Florenz, zweites Zimmer der Bronzen, 11. Schrank.)

Den Diptychen schließen sich die übrigen elfenbeinernen *Bücherdeckel* an, bei welchen man sich die Bücher als liegend, nicht als in Reihen stehend denken muß. (Der untere Deckel wenig oder gar nicht verziert.) Ein schöner und b
früher im Museo cristiano; andere hauptsächlich in Bibliotheken. Häufiger kommen Bücherdeckel mit getriebenen Figuren von vergoldeter Bronze und mit Emailzieraten vor. Von *Reliquienkasten* wüßte ich kaum einen skulptierten zu nennen, der mit den bessern nordischen Arbeiten dieser Art wetteifern könnte. Das Email überwiegt vollständig, zumal in den noch jetzt sehr zahlreich vorkommenden kleinen Reliquienkästchen. — Ein Elfenbeinkästchen mit den Halbfiguren der Apostel in zierlichstem byzantinischem c
Flachrelief des 10.—12. Jahrhunderts findet man in dem genannten Raume der Uffizien, 14. Schrank. — Ebenda eine runde Hostienbüchse mit der Reliefdarstellung der Anbetung der Könige, vielleicht aus dem 6. Jahrhundert. — Mehrere Reliquiarien verschiedener Zeiten im Tesoro d
von S. Marco.

Kreuze, Diademe u. dgl. sind im ersten Jahrtausend sehr barbarisch und auf die bloße Kostbarkeit hin gebildet worden. (Beispiele im Domschatz von Monza; die eiserne Krone, e
7. Jahrhundert (?), macht kaum eine Ausnahme.)

Von den Kirchenschätzen Italiens sind die beiden genannten von Monza[1] und von S. Marco in Venedig wohl die sehenswertesten. In den Domschätzen von Mailand und f
Neapel überwiegt auf eine traurige Weise der schlechteste

[1] Die eiserne Krone wird nicht in der Schatzkammer, sondern auf * dem Altar einer Kapelle rechts vom Chor aufbewahrt. — Im * Schatz unter anderm der Kamm und der Fächer der Königin Theodelinde; das ihr von Gregor d. Gr. geschenkte Kreuz; ein anderes Kreuz mit den an Kettchen daran hängenden Goldkugeln; ein goldenes Pultblatt (?) von ihr gestiftet, mit aufgenieteten Gemmen; ihre Krone, d. h. ein Goldreif mit runden emaillierten Knöpfchen und Edelsteinen usw.; endlich das Kreuz von Italien, bedeckt mit Edelsteinen und Email, gestiftet von Berengar I. (9. Jahrhundert). Das meiste ziemlich roh und primitiv, das Kreuz von Italien wie nach dem bloßen Augenmaß verfertigt.

Silberguß aus den beiden letzten Jahrhunderten, welcher kaum einen andern Zweck verrät, als das vorhandene Metall zu möglichst massiven Blöcken und damit möglichst
a wenig transportabel zu machen. Der Schatz von S. Peter gehört überhaupt nicht zu den reichsten und enthält wenig Altes (dafür aber einige gute Renaissanceleuchter, welche man dem Michelangelo und dem Benv. Cellini zuschreibt). — Einzelne kirchliche Antiquaglien der verschiedensten Stile und Gattungen findet man gesammelt in Florenz
b (Uffizien, zweites Zimmer der Bronzen, 14. Schrank und Eckschrank links, wo sich unter anderm die berühmte
c Pax des Maso Finiguerra befindet); in Neapel (Museum,
d Abteilung der Terrakotten, zweiter Saal), in Mailand (Sammlungen der Ambrosiana), in Brescia (Museo patrio) und anderwärts.

Der plastische *Erzguß* ist im frühern Mittelalter für Italien nicht von derselben Wichtigkeit wie für Deutschland. Die einzige Anwendung des Erzes im großen, nämlich diejenige für Kirchenpforten, wurde der Skulptur großenteils entzogen, indem man die heil. Figuren und Geschichten durch eingelegte Fäden und (für das Nackte) Flächen
e von Silber oder Gold darstellte. (Türen von S. Marco in
f Venedig, an den Domen von Amalfi, Salerno usw., ehemals auch an S. Paul bei Rom.) Was daneben von Reliefs
g an gegossenen Türflügeln vorkommt (hintere Tür am
h Dom von Pisa, 12. Jahrhundert, von Bonannus usw.; Pforten von S. Zeno in Verona) läßt diese Einbuße kaum bedauern[1]. — Der schöne baumförmige Bronzekandelaber
i im linken Querschiff des Domes von Mailand ist samt seinen zahlreichen Figürchen wohl erst aus dem 13. Jahrhundert, dem Zeitalter, da die Skulptur anderweitig wieder zu einem neuen Leben erwacht war.

Die Hauptbedingung dieses Erwachens war offenbar die Rückkehr zur Steinskulptur, und diese konnte erst im Zusammenhang mit einer neuen Entwicklung der kirchlichen Baukunst eintreten.

Der entscheidende Schritt geschah in Toskana und der Lombardei, während des 11. und 12. Jahrhunderts, hauptsächlich mit der Schöpfung eines neuen Fassaden- und

[1] Und doch liegt überall ein Goldkorn, wo man sucht. Der alte Bonannus hat z. B. bei der Transfiguration die drei Jünger mit der Gebärde des tiefsten Sinnens, die Hand am Bart, mit geschlossenen Augen dargestellt.

Portalbaues, welcher die Skulptur erst mäßig und dann im großen in Anspruch nahm. Auch das Innere der Kirchen, aus der bisherigen engen Pracht von Gold und Mosaiken in das Großräumige und Einfache übergehend, verlangte von der Skulptur jetzt wieder marmorne Altäre, Kanzeln und Grabmäler, während zugleich das Mosaik dem Fresko allgemach die Stelle räumte.

Die Aufgabe der Bildhauer war und blieb aber geraume Zeit noch dieselbe wie früher: Ausdruck der kirchlichen Ideen durch das *Viele*, durch ganze Systeme und Kreise von Gestalten und Historien. Es handelte sich nun darum, ob sie in dauernder Abhängigkeit von der Malerei verharren oder innerhalb der unvermeidlichen Schranken ihre eigenen Gesetze nach Kräften entwickeln würde.

Wie in der Architektur, so dürfen wir auch in der Bildnerei die neuen Regungen als einen *romanischen Stil* bezeichnen, sowie man die auf dem Römischen ruhenden Sprachen des Abendlandes nach ihrer (gerade auch zu jener Zeit vollendeten und literarisch betätigten) Umbildung als romanische Sprachen benennt.

Die Anfänge dieses romanischen Stiles der italienischen Skulptur waren freilich äußerst roh und ungeschickt, so daß gleichzeitige deutsche Arbeiten in der Regel einen beträchtlichen Vorzug behaupten werden. Dafür haben sich die italienischen Künstler oft mit Namensunterschrift genannt und dadurch der Kunstgeschichte einen fortlaufenden urkundlichen Faden an die Hand gegeben, den sie in Deutschland vermißt. Diese Namensnennung, bei der selbst materiellen Geringfügigkeit der meisten Werke doppelt auffallend, zeigt, daß die Steinskulptur mit der ganzen Wichtigkeit einer Neuerung auftrat.

Das Wichtigere ist in Kürze folgendes:

Taufbrunnen in S. Frediano zu *Lucca* 1151, mit unergründlichen Darstellungen von fleißiger, aber noch sehr befangener Arbeit; von Robertus. Ein Werk, welches besser als jede Beschreibung zeigt, wie der romanische Stil einen gewissen ornamentalen, ja kalligraphischen Schwung in seine Gestalten, namentlich in die Gewänder bringt.

Die Oberschwellen der Portale an S. Andrea und S. Bartolommeo in *Pistoja*, dort 1166 von Gruamons, hier 1167 von Rudolfinus; elend und gering, nur als Präzedentien der pisanischen Schule bemerkenswert.

Portalskulpturen an S. Salvatore zu *Lucca*, um 1180 von

Biduinus, welcher auch diejenigen an der Kirche von Cas-
a ciano unweit Pisa fertigte. Die eherne Pforte des Bonannus am Dom von *Pisa* wurde schon erwähnt; sie fällt nebst den
b Skulpturen der Seitenpfosten des Ostportals am Baptisterium in dieselbe Zeit, welche schon viel entwickelter sind.
c Schon einen Schritt weiter geht das Relief der Oberschwelle an S. Giovanni zu Lucca.

Die *oberitalischen* Skulpturen sind durchgängig um einen bedeutenden Grad besser und lebendiger, auch diejenigen, welche um ein halbes Jahrhundert älter sind als die genannten toskanischen. Die Nähe des damals kunstreichern Nordens ist nicht zu verkennen.

d Am Dom von *Modena:* Außen an der Fassade die Geschichten der ersten Menschen, im rechten Querschiff die Passion, von Nicolaus und Guilelmus, seit 1099. Diese Arbeiten sind nebst den Portalskulpturen bei aller Roheit merkwürdig als frühste Denkmale wahrhaft romanischen Stiles in Italien.

e An der Fassade von S. Zeno in *Verona* (seit 1139) Skulpturen derselben Künstler, Nicolaus und Guilelmus, schon mit höher entwickeltem Sinn für Anordnung im Raum und für Reliefbehandlung überhaupt. (Bes. die Erschaffung der Tiere.) Der belehrende Vergleich mit den Bronzeplatten der Tür, welche noch ganz barbarisch sind, zeigt, daß diese von der Tür des ältern Baues entlehnt sein müssen.

f (Im Innern stehen an der Mauer des rechten Seitenschiffes die Statuen Christi und der zwölf Apostel, etwa vom Anfang des 13. Jahrhunderts, sorgfältige Arbeiten. Wie gebunden die Kunst sich damals fühlte, wenn irgendein höheres geistiges Verhältnis auszudrücken war! Um die ehrfürchtige Unterordnung der Apostel zu bezeichnen, sind sie alle mit einsinkenden Knien gebildet, am merklichsten die beiden zunächst bei Christus. Es war ein weiter Weg von da bis zu Raffaels Tapete: „pasce oves meas".)

g Die Skulpturen am Portal des *Domes* sind befangener als die an S. Zeno, die Löwen ganz heraldisch. Im rechten Seitenschiff befindet sich ein Weihbecken romanischen Stiles, auf drei burlesken, nackten Tragfiguren (die vierte fehlt). Das 15. Jahrhundert, welche diese halbdämonischen Fratzen nicht mehr als solche verstand, glaubte sie in Gestalt von Buckligen nachahmen zu müssen. Dieser Art ist der ganz tüchtige Gobbo, welcher in S. Anastasia das Weihbecken links mit so aufrichtiger Anstrengung trägt. (Derjenige rechts ein geringes viel späteres Gegenstück.)

Das Taufbecken in S. Giovanni in Fonte (12. Jahrhundert) a
zeigt in seinen Reliefs den saubern und sogar schwungreichen romanischen Stil mit noch ziemlich ungeschickten Motiven verbunden. (Die einzelnen Teile von verschiedenem Werte.)

Von den Skulpturen an der Fassade des Domes von *Ferrara* gehören diejenigen des Mittelportals selbst noch der Gründungszeit (1135) und dem befangenern romanischen Stil an. (Die alten Originale der ziemlich täuschend erneuerten Tragfiguren auf Löwen findet man in einem Hofe hinter dem Chor.) Schon freier regen sich die Gestalten der sechs Monatsbilder an einem Anbau der Fassade rechts. c
Endlich sind die obern Skulpturen über dem Mittelportal ein wahrhaft bedeutendes Werk des germanischen Stiles, etwa um 1300. (Die untere Halle der Universität enthält d
einige Fragmente des altchristlichen und der spätern Stile.)

Mit den Skulpturen am Baptisterium und im Dom von e
Parma ist man in einiger Verlegenheit, weil zweierlei Stile einem und demselben Künstler, *Benedetto Antelami*, zugeschrieben werden. — Er nennt sich mit vollem Namen und mit dem Datum 1178 in dem Relief einer Kreuzabnahme, welches sich jetzt in der dritten Kapelle rechts im Dom befindet; eine zierliche, aber noch sehr starre Arbeit, eher byzantinisch als romanisch. Dann hat ein „Benedictus" im Jahr 1196 die Skulpturen am Südportal des Battistero gef
fertigt, und laut diesen wohl auch die der beiden übrigen Portale, von welchen dasjenige gegen Süden durch sein fast mithreisches Aussehen die Liebhaber der damaligen Mystik glücklich machen wird. Diese, nebst den Engeln in den Nischen des Innern und den innern Türreliefs können alle noch wohl von der gleichen Hand sein und würden dann einen allmählichen Übergang des Antelami zur romanischen Art beweisen. — Aber die schon ungleich lebendiger gebildeten Tiere am Sockel des Gebäudes außen und die zwölf Hochreliefs mit den Monatsbeschäftigungen in einer obern Galerie des Innern zeigen einen so viel höhern Grad künstlerischen Vermögens, daß sie einem andern angehören müssen und dieser wäre dann der bedeutendste Bildhauer Italiens vor oder neben Nic. Pisano gewesen. Lebendig und selbst schön bewegt erinnern diese Gestalten in ihrer plastisch trefflichen Behandlung des Nackten unmittelbar an deutsche Arbeiten des beginnenden 13. Jahrhunderts.

a Wie wenig aber eine Schwalbe einen Sommer macht, zeigen die beiden ungeschlachten Löwen vor dem Dom, deren Datum 1281 über dem Hauptportal nebst dem nicht nennenswerten Namen des Bildhauers zu lesen ist. Sie sind wieder ganz heraldisch und leblos.

b In Rom sind aus dieser Zeit erhalten: Die geschnitzten hölzernen Pforten von S. Sabina; Streben nach lebendigster Bewegung in äußerst befangenen Formen. (Pforte gegen das Kloster.)

In all diesen Werken kämpft das Verlangen nach deutlicher und energischer Bezeichnung des Lebens mit einer mehr oder weniger großen Ungeschicklichkeit; auch in der Formenbildung zeigt sich noch nicht das geringste Bedenken darüber, ob zum Ausdruck des Heiligen solche Gestalten und solche (oft skurrile) Gebärden auch wirklich hinreichten. Um das Jahr 1200 stand die deutsche Kunst wie in allen Beziehungen so auch hierin hoch über der italienischen[1].

Auch die meisten Arbeiten von 1200—1250 gehen nicht c weit über dieses Niveau hinaus. Als Probe ist die Kanzel in S. Bartolommeo zu *Pistoja* zu nennen, von Guido da d Como 1250, mit leblos zierlichen Reliefs. — Oder die meisten von den Skulpturen in der Vorhalle des Domes von *Lucca*. — Ungleich besser (aber vielleicht erst vom Ende des Jahrhunderts, obwohl noch vollkommen romanisch): e die Reliefs mit dem Stammbaum und der Jugendgeschichte Christi, an den Pfosten des Hauptportals am Dom von *Genua*. Das Lunettenrelief mit dem Salvator und der Marter des heil. Laurentius ist viel geringer, und auch die steinerne Arca Johannes des Täufers in dessen Altar im Dom erreicht jene Türpfosten an Schwung, Feinheit und Leben des Reliefs nicht.

In dieser Zeit trat nun ein großer Künstler auf, *Niccolò Pisano*, dessen Wirksamkeit allein schon genügte, um der Skulptur eine ganz neue Stellung zu geben. Sein Stil ist eine verfrühte und deshalb bald wieder erloschene Renaissance; von antiken Reliefs, hauptsächlich Sarkophagen begeistert, erweckt Niccolò die gestorbene Formenschönheit wieder vom Tode. Aus jenen Vorbildern kombiniert er mit ungemeinem Takt seine heiligen Geschichten so zusammen, daß

[1] Erst im 14. Jahrhundert geht jene Herabstimmung durch die deutsche Geisterwelt, die man in zahlreichen Äußerungen nachweisen kann, aber noch nicht in ihrem Wesen ergründet hat.

sie ein lebendiges Ganzes zu bilden scheinen, und ergänzt und verschmilzt alles durch einen Natursinn, der wahrscheinlich eben erst durch den Anblick der Antike in ihm geweckt worden war. — Seine Arbeiten erreichen wohl bei weitem das Bessere des Altertums nicht und können eher geschichtliche Kuriosa von erstem Werte als hohe und eigentümliche Schöpfungen heißen. Für die Folgezeit hatten sie die große Bedeutung, daß durch sie die kindischen und abgestorbenen Formen der Frühern beseitigt waren, und daß der Geist des Jahrhunderts zwar nicht in antikem Gewande wie bei Niccolò selbst, aber in einer durch diesen kurzen Übergang wesentlich geläuterten Gestalt weiter arbeiten konnte.

Niccolòs frühstes bekanntes Werk ist das Relief der Kreuzabnahme über der linken Tür der Vorhalle des *Domes von* a
Lucca (1233). Abgesehen von den reinen Formen, welche mit den Arbeiten seiner Zeitgenossen an und zwischen den andern Portalen befremdlich kontrastieren, offenbart sich der große Künstler durch eine höchst edle und geschickte Komposition, welche die Momente der Anstrengung und des Seelendruckes vortrefflich verteilt und damit ein ganz ausgebildetes Liniengefühl verbindet.

Nach langer Zwischenzeit (1260) folgt die weltberühmte b
Kanzel des *Battistero zu Pisa.* (Den Inhalt der Darstellungen s. in den Reisehandbüchern.) Die Einwirkung der römischen Vorbilder besonders kenntlich in einer Anzahl weiblicher Köpfe (Madonna als Juno usw.), in der Behandlung der Haare, in der Darstellung des Nackten (wobei sich doch schon ein wesentlich neuer naturalistischer Zug einmischt, s. die Fortitudo); auch in der Darstellung der Tiere, z. B. der Pferdeköpfe bei der Anbetung der Könige, und der vier Löwen, auf welchen die Säulen ruhen. Dagegen ist die Gewandung mehr scharf und brüchig als bei den Alten. Im Ausdruck und in der Wahl der Motive zeigt sich viel Geist und Leben, aber das hohe Maß des Reliefs von Lucca fehlt gerade der Komposition des Christus am Kreuz auf empfindliche Weise.

An der berühmten *Arca,* dem Sarg des heil. Dominikus in c
dessen Kirche zu *Bologna,* gelten die Reliefs und die dazwischen befindlichen Statuetten des Sarkophages selbst als Werke des Niccolò. In betreff der beiden vordern Reliefs (Belebung des Knaben und Verbrennung der Bücher) wird man dies wohl zugeben können; die Bildung des Ein-

zelnen ist hier so vorzüglich und so sehr von antiken Nachklängen beseelt, als an den Arbeiten in Toskana. Dagegen zeigen die Reliefs der Schmalseiten und der Rückseite eine viel geringere Arbeit; wenn sie auch unter Niccolòs Aufsicht entstanden sein mögen, von seiner Hand sind sie nicht. Die Zwischenstatuetten endlich erscheinen schon als Werke des entwickelten pisanischen Stiles und könnten bei ihrer Vortrefflichkeit wohl von Giovanni herrühren.

(Im Camposanto zu Pisa wird dem Niccolò noch das un-
a vollendete Relief einer Geburt Christi, N. XVIII, zugeschrieben.)

Den Übergang aus der Weise des Niccolò Pisano in die
b seines Sohnes Giovanni macht die Kanzel im *Dom von Siena*, an welcher sie in der Tat beide gearbeitet haben (1266? oder eher später?). Das Antikisierende ist hier schon ein halb erlöschender Nachklang und selbst in den ruhigen allegorischen Figuren nur noch stellenweise kenntlich; der jüngere Meister des dramatischen Ausdruckes behält das Feld. Die Löwen und Löwinnen, auf welchen die Säulen hier und an den Pisaner Kanzeln ruhen, sind vielleicht die ersten, und zwar durch antike Anregung ganz lebendig gewordenen Tierbilder des Mittelalters; die architektonische Anordnung des Ganzen vorzüglich.

Andern Nachfolgern scheint die Weise Niccolòs mehr imponiert zu haben als dem eigenen Sohn desselben. So dem
c Verfertiger der Kanzel von S. Giovanni fuoricivitas in *Pistoja* (1270), an welcher sich wieder einige direkte Nachahmungen antiker Sarkophagfiguren finden[1]. Das Werk als Ganzes ist ziemlich geistlos, zum Beweis, daß man ein N. Pisano sein mußte, um damals mit der Antike etwas Rechtes anzufangen.

Wo diese Zeit eigentlich hinauswollte, zeigt sich klar und vollständig in den Malereien Giottos und seiner Schule, auf deren Besprechung (s. unten) wir hier der Kürze halb verweisen. Indes hat die Skulptur hier nicht nur, wie gewöhnlich, die zeitliche Priorität vor der Malerei voraus, sondern sie offenbart auch ganz eigentümliche Züge, welche Erörterung verlangen.

Es hatte sich seit der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts im Norden derjenige Stil gebildet, welchen man gegenwärtig wegen seines innern Zusammenhanges und gleichzeitigen Entstehens mit der germanischen oder gotischen

[1] Laut Vasari von einem Deutschen.

Baukunst den *germanischen* nennt. Im wesentlichen ist er eine Umbildung des bisherigen romanischen nach strengern architektonischen Prinzipien; die Skulptur wird von der übermächtig gewordenen Baukunst in die Schule genommen und auf ganz bestimmte Funktionen, auf gegebene Räume angewiesen. Eine germanische Statue ist sozusagen unvollständig ohne die Nische, für welche sie gedacht ist. Sie hat mit ihrer geradlinigen Einfassung zu kontrastieren durch ausgeschwungene Stellung; sie hat mit der Gliederung, der Schattenwirkung derselben zu wetteifern durch kräftigen und selbst scharfen Faltenwurf, überhaupt durch bestimmte Fassung ohne weiche Zerflossenheit. Was ihr von Schönheit und Ausdruck gegeben werden kann, konzentriert sich im Angesicht. Eine vollständige und allseitige Durchbildung war hierbei zwecklos, sogar unmöglich; doch hinderte dies nicht das Entstehen einer Anzahl Skulpturen vom höchsten relativen Werte, wie z. B. diejenigen aus dem 13. Jahrhundert an der Liebfrauenkirche zu Trier, am Straßburger Münster, in der Vorhalle des Münsters zu Freiburg usw.

Von diesen Werken scheint nun der Sohn des Niccolò, *Giovanni Pisano,* den wir schon nebst dem Vater als Architekten kennen, angeregt worden zu sein, entweder durch einen Aufenthalt in Deutschland oder durch herübergekommene deutsche Künstler[1].

Allein die italienische Baukunst machte der nordischen im ganzen gerade diejenigen Zierformen nicht nach, welche im Norden die Umbildung in den germanischen Skulpturstil motiviert hatten; und so war auch die Aneignung des letztern selbst eine zwar kenntliche, aber doch freie. Das Vorbild hätte auch lange nicht ausgereicht; Giovannis Hauptgattung war, wie wir sehen werden, das reiche und bewegte Relief, das gerade im Norden nur ausnahmsweise zu einer solchen Anwendung gelangte. Bald darauf ging es in der Malerei ähnlich; auch sie erhielt im Süden ungleich weitere Räume und freiere Aufgaben als im Norden.

Auf der Grenze des neuen Stiles stehen die biblischen Reliefs, mit welchen die untern Teile der *Fassade von Orvieto* a (seit 1290) bedeckt sind. Es ist noch die Schule Niccolòs, doch schon vorwiegend unter dem Einfluß Giovannis. Eine Anzahl ihm selbst zugeschriebener Szenen zeigen zuerst in der italienischen Kunst eine selbständige Komposi-

[1] Deren (laut Vasari) eine Anzahl in seiner Nähe waren.

tion im höhern Sinne mit kenntlichem Liniengefühl; dies wohl eher eine Frucht der Tätigkeit seines Vaters als der nordischen Einwirkung. Aber schon zeigt sich auch der Charakteristiker und der Darsteller des dramatischen Ausdruckes um jeden Preis, dem später auch das Heftige und Hastige zur Gewohnheit wird.

a Schon etwas früher (um 1280) hatte er die untere Schale des großen Brunnens in *Perugia*[1] mit jener Masse von biblischen, allegorischen und parabolischen Relieffiguren geschmückt. Vortrefflich lebendige Bewegungsmotive und glückliche Anordnung im Raum geben ihnen einen höhern Wert als die noch etwas schwankende plastische Behandlung.

Nur wenige sichere Werke sind aus Giovannis reifster Zeit vorhanden. Als Architekt in ganz Italien beschäftigt, brachte er wohl auch seine plastischen Grundsätze überall hin (was freilich eher zu vermuten als zu beweisen ist), behielt aber gewiß wenig Muße für eigene Arbeiten.

b Der Hochaltar im *Dom von Arezzo* ist in dekorativer Beziehung ein merkwürdiges Denkmal der Ziellosigkeit, welche dem Italienisch-Gotischen anhing, als es die Konsequenzen seiner nordischen Vorbilder verschmähte (S. 156); neben deutschen Altarwerken, welche die Kirche selbst in leichter, idealer Durchsichtigkeit nachahmen, könnte er auf keine Weise bestehen. In den Reliefs und Statuetten aber, womit das Werk bekleidet ist, erscheint Giovanni Pisano als Bildhauer auf seiner vollen Höhe. Es ist kaum möglich, diese Geschichten der Ortsheiligen und der Maria, diese Halbfiguren von Propheten und Engeln, diese Apostelgestalten *für die gegebenen Räume* geistvoller zu komponieren.

c Keine andere Schöpfung bezeichnet aber die Sinnesweise Giovannis deutlicher als die Kanzel in *S. Andrea zu Pistoja* (1301), ein kleines Werk, doch überquellend von geistigem Reichtum, der die formale Überladung vergessen läßt. In den Reliefs ist die Klage der Mütter von Bethlehem, die Gruppe der Frauen unter dem Kreuz in ihrer Art unvergleichlich; von den Eckstatuetten geben die Sibyllen, tief erregt von den Einflüsterungen der sie begleitenden Engel, das Höhenmaß des Ausdruckes, welcher dem großen Mei-

[1] Noch zwei Jahre vorher hatte auch der alte Niccolò an diesem Brunnen gearbeitet — was? weiß man nicht.

ster zu Gebote stand. Die anatomische Schärfe des Nackten zeigt allerdings unter anderm, daß sein Ziel ein einseitiges war. — Immerhin möchte diese Kanzel sein reifstes Werk und z. B. derjenigen im Dom von Siena, welche ähnliche Motive unsicherer durchführt, weit vorzuziehen sein.

Es folgt das schon bei den Dekorationsarbeiten erwähnte Grabmal Benedicts XI. († 1304) in *S. Domenico zu Perugia,* mit der edeln liegenden Statue des Verstorbenen; auch die den Vorhang ziehenden Engel in ihrem lebendigen Schreiten sind vortrefflich; die obern Statuetten schon mehr konventionell. a

Das letzte größere Werk (1311), die Kanzel im *Dom von Pisa,* wurde später auseinandergenommen; die einzigen sichtbaren Stücke findet man eingemauert teils noch an der Kanzel selbst (man beachte auch die beiden Löwen), teils auf einer der obern Galerien des Domes. (Die sechs Reliefs über den Thronen im Chor, von welchen man die beiden mittlern für Giovannis Werk halten könnte, sind von spätern Künstlern der Schule.) Ein Übergang in das Gesuchte und Manierierte ist hier im ganzen nicht zu verkennen; die Eckfiguren haben schon etwas gewaltsam Interessantes, worin auch die kenntliche Verwandtschaft Giovannis mit Michelangelo liegt. b c

Noch in seiner Blütezeit aber hat Giovanni in der Madonna zwar zwischen zwei Engeln (Lunette der zweiten Südtür am *Dom von Florenz)* den Typus der Himmelskönigin so festgestellt, wie er von der ganzen Skulptur des germanischen Stiles reproduziert werden konnte. Es ist eine schöne und reiche Bildung, eine Fürstin, grandios einfach gehalten, aber ohne irgendeinen besondern Zug schwärmerischer Innigkeit. Sonst geht Giovanni, auch wo er ruhig bleibt, nicht auf eigentliche Schönheit aus; im Nackten ist er Naturalist, in den Köpfen mehr lebendig und (wo der Gegenstand es gestattet) jugendlich voll, als holdselig. Immer aber sind die konventionellen byzantinischen, die rohen romanischen Formen durch seinen Vater und durch ihn entschieden beseitigt. d

In *Pisa* selbst werden dem Giovanni noch mehrere Madonnen zugeschrieben; diejenige auf dem Vordergiebel des Domes; die thronende Madonna mit Engeln in dem Baldachin über der einen Tür des Camposanto (für ihn zu leblos). (Vasari führt noch andere Madonnen an.) e f

Einen nahen Anspruch auf seinen Namen möchten die

a Prophetenfiguren in den Füllungen zweier Beichtstühle zu S. Micchele in Borgo haben.

b Wie weit die ihm beigelegten Arbeiten im *Camposanto* ihm angehören, ist schwer zu entscheiden. Am ehesten wohl die edle Statuette des Petrus (bei II.), vielleicht auch die bedeutende Gruppe (N. 47) einer Caritas, über den zusammengestellten Figuren der vier Kardinaltugenden, soviel harte Manier auch darin sein mag; sie könnte etwa für hohe, entfernte Aufstellung berechnet gewesen sein. (Die Nackte von den untern Figuren verrät die Nachbildung eines Venusmotives, in Giovannis Formen.) Auch bei dem Heiligen mit der Wage (N. 136) über einer Basis mit den sieben freien Wissenschaften (nebst der Philosophie als Königin) wird man am ehesten an Giovanni denken dürfen. Vollends kann der barocke Herkules (N. 2) kaum von einem andern sein als von dem Sohne (Niccolò Pisanos; Kopf und Seitenprofil des Ganzen sind der Antike entnommen, die magere Bildung durchaus naturalistisch.

c Auch das Weihbecken mit den Statuen der vier Evangelisten im rechten Querschiff des Domes steht der Art Giovannis noch sehr nahe.

d In *Padua* findet sich noch ein bezeichnetes Werk Giovannis: „Joh'is magistri Nicoli"; nämlich das Grabmal des Errico Scrovegno hinter dem Altar in Madonna dell' Arena (1321). Maria, im Gespräch mit dem ganz bekleideten Kinde auf ihrem Arm, und die beiden Engel sind nicht bloß in der Art, sondern recht sehr in der Manier des Meisters; die Statue des Verstorbenen dagegen ist als eines der frühesten Werke, welche seit Untergang der römischen Kunst den Namen eines vollendeten Porträts verdienen, von großem Interesse; im Eifer des neugewonnenen Kunstvermögens hat Giovanni den Kopf und die Hände so im einzelnen charakterisiert, wie etwa Balth. Denner zu tun pflegt.

Von seinen mit Namen genannten Schülern und Nachfolgern wird das Sichere unten aufgezählt. Seine Schule als Ganzes aber gibt sich in den zahlreichen Skulpturen des 14. Jahrhunderts in und außerhalb Pisa kund.

e In Florenz gehören z. B. die Statuetten mehrerer Gräber zu S. Croce wahrscheinlich hierher; die große plastische Werkstatt war eben damals überhaupt Pisa und nicht Florenz, so daß auch die geborenen Florentiner dort Lehre und Anregung empfangen mochten.

In Pisa haben, wie es scheint, verschiedene Schüler noch bei Giovannis Lebzeiten die vielen Statuetten an der Außenseite der von ihm erbauten *S. Maria della Spina* verfertigt, a
die denn auch von sehr verschiedener Güte sind. Ganz trefflich und rein einige der zwölf gegen den Christus in der Mitte gewendeten Apostel, auch einiges am vordern Giebel.

Noch unter Giovannis Einfluß möchte auch die liegende Grabstatue Heinrichs VII. im *Camposanto* mit dem edel b
gewendeten Haupt und dem ganz vorzüglich drapierten Kaisermantel gearbeitet sein; die Apostel am Sarkophag zeigen unmittelbar den Stil seiner Schule. (Die sitzende Statue desselben Kaisers am andern Ende des Gebäudes ist nebst ihren Begleitern ein rohes Werk dieser Zeit.)

Die spätere Zeit der Schule gibt sich unter anderm durch ein zierliches Raffinement der Gewandung kund, wie dies z. B. an der schönen (verstümmelten) Madonna im Campo- c
santo N. 179 zu bemerken ist, auch an der Gruppe eines Apostels mit zwei Propheten N. 69 usw.

Alles in allem gerechnet, ist Giovanni der einflußreichste Künstler seiner Zeit gewesen. Ohne ihn hätte es keinen Giotto gegeben oder einen andern und befangenern. — Giotto verdankt ihm gewiß mehr als seinem Lehrer Cimabue.

Von den Mitgenossen Giovannis, die wir uns hauptsächlich beim Dom von Orvieto um ihn versammelt denken dürfen, ist der als Baumeister berühmte Florentiner *Arnolfo del Cambio* mit größerer Befangenheit auf den germanischen Skulpturstil eingegangen. Am Brunnen von Perugia beweisen es die Statuetten der mittlern Schale; sie d
stehen, als fühlten sie Nischen um und über sich. Auch die Figuren an den Tabernakeln von S. Paul und S. Cecilia in e
Rom haben bei würdiger Gemessenheit doch etwas Unfreies, das von Giovannis Art weit abweicht.

Agostino und Angelo von Siena, die Erbauer der hintern Fronte des dortigen Domes (S. 129), haben außer ihrer Mitarbeit in Orvieto nur ein Hauptwerk hinterlassen, von nur zweifelhaftem Werte. Die Skulptur ist schon seit der Trajanssäule immer in Verlegenheit gewesen, wenn sie eine Übermasse von Tatsachen an einem und demselben Denkmal verewigen sollte. So haben sich auch die beiden wenig zu helfen gewußt, als sie 1330 das Mausoleum des politisch und kriegerisch berühmten Bischofs Guido Tarlati im Dom f

von Arezzo (Seitenschiff links) arbeiteten. Die übliche Form — eine Nische mit Sarkophag und Giebel — behielten sie vergrößert bei und erzählten dem Beschauer in vier Reihen von je vier Reliefs übereinander die Taten des Helden. Da Vasaris Aussage sich strenggenommen nur auf die Anordnung des Grabes im ganzen bezieht, so möchte es wohl zweifelhaft bleiben, daß Giotto zu diesen ziemlich ungeschickten Kompositionen die einzelnen Zeichnungen geliefert habe. Viel besser sind die zwischen den Reliefs angebrachten Statuetten.

Auch die letzten *Cosmaten* wurden sowohl dekorativ als plastisch vom Stil und vielleicht vom persönlichen Einfluß
a Giovannis berührt, und die oben erwähnten Prälatengräber
b in der Minerva und in S. Maria maggiore zu Rom (S. 158, g und h) möchten leicht zum Liebenswürdigsten der ganzen Richtung gehören. Die stille Weihe, welche über diesen nur aus wenigen aber schön geordneten Elementen bestehenden Denkmälern ruht, hat der ungleich vielseitigere Mei-
c ster mit seinem Reichtum nie erreicht. — (Die Statue Karls von Anjou, ehemals im untern Saal des Senatorenpalastes auf dem Kapitol, wo sie indes 1853 nicht mehr zu finden war, ist ein im ganzen sehr ungenügendes, aber als Porträt wichtiges Werk, von unbekannter Hand.)

d Von *Giotto* selbst, und zwar aus den letzten Jahren seines Lebens (1334—36) sind die sämtlichen Reliefs an den beiden untern Stockwerken des Campanile beim Dom von Florenz entworfen und zum Teil selbst in Marmor ausgeführt (die übrigen von Andrea Pisano und Spätern). Komposition und plastischer Stil erregen hier ein geringeres Interesse als der Inhalt, welcher eine Art von Enzyklopädie alles profanen und heiligen Tuns der Menschen zu geben sucht. Das Einzelne findet man unter anderm in Försters Handbuch verzeichnet. Bei Anlaß der Malerei werden wir auf die Anschauungsweise zurückkommen, welche dergleichen Aufzählungen in der damaligen Kunst hervorrief (dergleichen auch der Brunnen von Perugia eine liefert). Jede Kunstepoche braucht einen Gedankenkreis dieser Art, an dem sich die Form entwickeln und äußern kann und der zugleich an sich ein bedeutendes kulturgeschichtliches Zeugnis ist. Manche überschätzen ihn wohl auch und legen eine Tiefe hinein, die nicht darin ist.

Bei diesem Anlaß eine Bemerkung über den Unterschied der christlichen und der antiken Symbolik überhaupt. Die

christliche ist nicht volkstümlichen Ursprunges, nicht mit der Religion und mit der Kunst von selbst entstanden wie die antike, sondern durch Kombination und Abstraktion Gelehrter und Wissender aus den verschiedensten Stellen der Bibel gewonnen. Schon deshalb hat sie nur eine bedingte Gültigkeit in der Kunst erreicht. Nun kam aber noch aus der gelehrten Theologie und Philosophie ein starkes Kontingent abstrakter allegorischer Begriffe hinzu, welche ebenfalls von der Kunst eine sinnliche Belebung verlangten. Schon im Altertum kommt ähnliches vor, aber anspruchsloser und weniger buchmäßig. Wenn man aber inne wird, welchen heiligen Ernst und welche Treue Giotto und die Seinigen diesem Gedankenkreise widmeten, so bleibt kein Zweifel, daß sie davon überzeugt und beglückt waren. Die Gegenstände sind zeitlich bedingt, wenn nur das Gefühl, welches die Künstler daran knüpfen, ein unendliches ist!

Ihre plastischen Aufgaben waren allerdings viel einfacher als diejenigen auf dem Gebiete der Malerei. Es ist die immer von neuem dargestellte Madonna zwischen anbetenden Engeln, meist in der Haltung, die ihr Giovanni Pisano gegeben, ohne irgendein Streben nach besonderm Pathos oder besonderer Verklärung, aber immer schön und bedeutend und in der Arbeit gewissenhaft; dieser Typus bildet die feste Basis, ohne welche vielleicht die freiesten, herrlichsten Madonnen des 16. Jahrhunderts nicht so vorhanden wären, wie sie sind. Sodann wurden biblische und auch legendarische Szenen im Relief behandelt, und auf diesem Gebiet einzelne Aufgaben so vollendet geistvoll gelöst, wie vielleicht seither nie wieder.

Gerade der nächste, den wir hier zu erwähnen haben, *Andrea Pisano,* übertrug das Darstellungsprinzip Giottos, unter dessen nächstem Einfluß er arbeitete, mit wahrhaft hohem Bewußtsein in die bedingtern Formen der plastischen Kunst. Von ihm ist die eherne Südtür am Baptisterium zu Florenz (1330 oder wenig später) mit den Geschichten Johannes des Täufers. Hier ist ein Fortschritt auch über Giovanni hinaus; zwar wird dessen Detailbelebung schon des kleinern Maßstabes wegen nicht erreicht, allein die Grenzen des Reliefs sind hier viel richtiger erkannt und festgehalten. Es ist vielleicht die reinste plastische Erzählung des ganzen germanischen Stiles; Andrea gibt das Seinige wunderbar in Wenigem, mit dem sicher-

sten Gefühl dessen, was in dieser Gattung überhaupt zu geben war, während Giovanni mit seinem Reichtum sich überstürzt hatte. Die Heimsuchung, die Enthauptung, die Überreichung des Hauptes (bloß zwei Figuren), die Grabtragung, die Grablegung des Johannes sind Motive von einfachster Schönheit. Die acht theologischen und moralischen Tugenden in den untern Feldern können ebenfalls in ihrer Art einzig heißen, vor allem die Figur der „Hoffnung". — Die drei Prophetenstatuen am Campanile (Südseite) sind in ihrer Art viel weniger bedeutend.

Andreas Sohn, *Nino Pisano*, erscheint eigentümlich geteilt. Im Stil der Gewandung möchte er wohl durch Adel, Gemessenheit und schöne Durchführung den Höhepunkt der pisanischen Schule bezeichnen; auch in den Stellungen seiner ruhigen Figuren hat er nichts von dem Gesuchten, was z. B. den spätern Arbeiten Giovannis nachgeht; dafür ist seine Bildung der Köpfe und Hände schon auffallend realistisch. Auf dem Hauptaltar von S. Maria della Spina in Pisa ist nicht nur der Petrus mit starken Adern der Hände, mit gerunzelter Stirn, sondern auch die Madonna mit allerlei Zügen einer nicht mehr jungen Frau dargestellt; auf der andern Seite Johannes der Täufer. — Die gegenüberstehende Reliefmadonna des kleinen Altars (in der Handlung des Säugens) zeigt eine etwas idealere Bildung. — In S. Caterina (Kapelle rechts neben dem Chor) ein Engel Gabriel und eine Madonna, ersterer eine der schönsten pisanischen Statuen, auch letztere von trefflicher Arbeit, aber einem nichts weniger als hohen Typus (1370). An dem dortigen Erzbischofsgrab (links neben der Tür), vom Jahr 1342, möchten doch wohl nur die untern Reliefs von Nino sein; die obern Figuren sind zu ungeschickt.

Weniger eigentümlich als Nino ist sein Bruder *Tommaso Pisano*. Von ihm ist der Altar N. 33 im Camposanto und die kleine Madonna N. 172, gute fleißige Arbeiten.

Den Ausgang der pisanischen Schule in die Art des 15. Jahrhunderts, etwa in der Art des Quercia, bezeichnen ein paar Reliefs in S. Sisto zu Pisa. (Sonstige pisanische Skulpturen s. S. 540.)

Die damaligen *sienesischen* Bildhauer, gleich Agostino und Agnolo mehr von Giovanni Pisanos Geist als von dem der gleichzeitigen Maler ihrer Stadt berührt, haben einige nicht unbedeutende Werke hinterlassen. Die Skulpturen an der Fassade des Domes, teils von dem frühern

Bau entlehnt, teils modern, geben keinen Maßstab. Im Dom von Pistoja (rechts) ist das Grabmal des Rechtsgelehrten Cino (1337) eine naive Arbeit des Sienesen Cinello; der Verstorbene ist als Dozent nebst Zuhörern dargestellt[1]. Im Dom von Florenz sieht man gegen Ende des rechten Seitenschiffes oben auf einem Ausbau schwebend ein Bischofsgrab von dem Sienesen Lino di Camaino, mit gutem Relief, sonst merkwürdig durch die für diese Höhe mit Recht sitzend, aber als sitzende Leiche gebildeten Bischofsstatue. — Von Lino ist auch das mehr dekorativ wichtige Grabmal des Bischofs Aliotti im rechten Querschiff von S. Maria novella (die Reste seines Altars im rechten Querschiff des Domes von Pisa habe ich nicht finden können). — Ein ganz später Sieneser, der sich Ego Jacobus magistri Petri de senis 1422 unterzeichnet, und den man nach Vasaris (schwerlich richtiger) Annahme für Jacopo della Quercia (s. unten) hält, schuf den Altar der Sakramentskapelle in S. Frediano zu Lucca, Madonna zwischen vier Heiligen in gotischen Baldachinen, deren Spitzen in Halbfiguren von Propheten auslaufen, anmutvolle germanische Figuren, deren späte Entstehung sich nur durch das übermäßige Faltenwerk verrät. (Die Reliefs der Predella sind dann wieder für Quercia zu frei und zu entwickelt; sie erinnern eher an die Arbeiten eines Benedetto da Majano.)

Von *Niccolò Aretino* sind zwei unter den Statuen der Patriarchen am Campanile zu Florenz (Ostseite) und die Lünettengruppe an der Misericordia zu Arezzo, mittelgute Arbeiten. Bei weitem origineller die sitzende Statue des Markus im Dom zu Florenz (erste Chorkapelle links). Im Innern des Bigallo zu Florenz (jetziger Archivraum) ist eine Madonna zwischen zwei manierierten Engeln, von *Alberto di Arnoldo* (um 1360), ein mehr fleißiges als geistvolles Werk. (Die kleine Madonna außen am Gebäude wird dem Nic. Pisano beigelegt, was auf sich beruhen mag. Die Füllfiguren der Architektur, Propheten und Sibyllen, sind ziemlich roh gegebene Schulmotive.)

[1] Diese Art von Professorendenkmälern ist dann besonders häufig in Bologna wiederholt worden, wo man dergleichen sowohl vom Stil des 14. als des 15. Jahrhunderts, z. B. im Klosterhof von S. Domenico, im Chorumgang von S. Giacomo usw., mehrere findet. Die bessern zeigen in den Zuhörern einen abwechselnden, bisweilen tief gemeinten Ausdruck (Staunen, Sinnen, Federspitzen, Nachschreiben usw.).

Weit der bedeutendste der Schule in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts ist hier wie für die Malerei *Andrea (di Cione,* genannt) *Orcagna* (1329—89). Die Skulpturen seines berühmten und überaus prächtigen Tabernakels in
a Orsanmicchele (1359) sind schon sachlich wichtig als Inbegriff dessen, was sich von kirchlicher Symbolik an einem Kunstwerk zusammenstellen ließ. Im plastischen Stil ist Orcagna wie A. Pisano dem Giovanni Pisano durch Ruhe und Gemessenheit überlegen; die Figuren stehen auch in einer höhern Linienharmonie mit der Dekoration; allein die Formenschönheit erscheint als eine etwas allgemeine und nicht ganz lebendige. (Das Bedeutendste einige köstliche Füllfiguren an den Pfeilern und das Relief der Rückseite.) — Nach meinem Dafürhalten haben die Relief-
b medaillons der Loggia de' Lanzi (Tugenden[1] und Madonna, nach 1375) einen höhern und reinern Schwung; schon die
c verwitterten Außenstatuetten an den Fenstern von Orsanmicchele, wahrscheinlich ebenfalls von Orcagna, sind denjenigen des Tabernakels zum Teil mindestens gleich an Werte. (Es stehen ähnliche auch innen am Stabwerk der Fenster, allein so beleuchtet, daß man kaum ihr Dasein bemerkt.)

Von einem Nachahmer Orcagnas (nicht von Andrea Pi-
d sano, wie man schon gemeint hat) ist der Taufstein im Baptisterium, dessen figurenreiche Reliefs, lauter Taufen darstellend, des Formates wegen sehr langgestreckte Gestalten zeigen. Dabei eine fleißige und nicht geistlose Arbeit. Von einem späten Trecentisten, *Simone da Fiesole,* mag die
e thronende Madonna in Orsanmicchele (Wandnische links) wenigstens erwähnt werden, als Spezimen dieser Art.

f Prachtarbeiten wie der silbervergoldete Altar im Dom von Pistoja (hintere Kapelle rechts, gewöhnlich verdeckt) bilden in den Zeiten einer blühenden Steinskulptur nicht mehr eine die Kunst bestimmende Gattung, sondern hängen von dem Bildungsgrad der Steinskulptur ab und kommen den Werken derselben nicht einmal durchgängig gleich, weil der enge Raum und der kostbare Stoff den Künstler bindet. Eine streng chronologische Besichtigung ist indes bei einem Werke, an welchem das ganze 14. und 15. Jahrhundert hindurch ziseliert wurde, immer sehr lehrreich. (Das beste enthält wohl die untere Tafel rechts, von Leonardo di Ser Giovanni, 1366.) Der ehemalige dekorative Zu-

[1] Nach andern zum Teil von Jacopo di Pietro.

sammenhang des Ganzen, als der Altar noch frei stand, bleibt zweifelhaft. — Den Silberaltar im Baptisterium zu Florenz, a von ähnlichem Wert, hat der Verfasser nicht gesehen.

Von einem späten Florentiner dieser Richtung, *Andrea da Fiesole* (der mit dem 100 Jahre jüngeren Andrea Ferrucci nicht zu verwechseln ist), sind einige Denkmäler in Bologna zu beachten, meist Professorengräber der oben (S. 544, a) beschriebenen Gattung. So eines des Juristen Saliceti (1403) im Klosterhof von S. Martino maggiore; ein b anderes des Bartolommeo Saliceti (1412) im Klosterhof c von S. Domenico (die Eckstatuen und oben der zweite Apostel neben der Madonna fehlen; das Relief der Zuhörer und die Putten an den Konsolen unten sind gut und lebendig, die liegende Statue weniger).

Von ähnlichem Stil, doch schon mehr in der Art des 15. Jahrhunderts, das vortreffliche Grabmal des Juristen Antonio Bentivoglio im Chorumgang von S. Giacomo mag- d giore; von den Statuetten sind zumal die der vier Tugenden lebendig und ausdrucksvoll.

Die sonstigen bolognesischen Skulpturen germanischen Stiles sind meist ebenfalls von Fremden gearbeitet. Unter den Urhebern der ziemlich unbedeutenden Heiligenbrustbilder am Sockel von S. Petronio wird auch ein Deutscher, e *Hans Ferrabech*, genannt, welchem der S. Paulus angehört. Von dem Venezianer *Jacopo Lanfrani* ist das Denkmal des Taddeo Popoli in S. Domenico, Nebenkapelle des linken f Querschiffes, vom Jahr 1347, und dasjenige des Juristen g Calderini, † 1348, im dortigen Klosterhof; beides befangene Arbeiten.

Sonst geben z. B. die Skulpturen am obern Teil des Dom- h portals zu *Ferrara* einen Maßstab für dasjenige, was etwa um 1300 unabhängig von den Pisanern in diesen Gegenden erreicht wurde. (Madonna; das Weltgericht als Fries; darüber im Giebel der Weltrichter mit Heiligen und musizierenden Ältesten; weiter unten zu beiden Seiten Abrahams Schoß und der Schlund der Hölle.) Bei mancher Ungeschicklichkeit sind doch Köpfe und Gewandmotive fast durchgängig energisch und in ihrer Weise schön, das Ganze völlig aus einem Guß.

Nächst Pisa ist wohl *Venedig* derjenige Punkt Italiens, wo die Skulptur des germanischen Stiles ihre wichtigste Werkstätte hatte. Alle venezianische Malerei des 14. Jahrhunderts, sowohl die noch byzantinische als die

halb giotteske, steht an innerer Bedeutung hinter der gleichzeitigen Skulptur zurück. Die mangelnde Großräumigkeit der Gebäude führte bei sonst reichen Mitteln von selbst auf einen Ersatz durch plastischen Schmuck, und bei einem so durchgehenden Bedürfnis konnte sich auch eine Schule und eine Tradition entwickeln.

a Eine gewisse Einwirkung von der pisanischen Schule her ist wohl nicht zu leugnen. Man sieht am vordern Portal von S. Maria de' Frari eine treffliche Madonnenstatue, welche von Niccolò Pisano sein soll, der bekanntlich durch den Bau dieser Kirche zuerst den germanischen Baustil nach Venedig brachte (S. 132, c). Aus der pisanischen Schule ist sie jedenfalls, und vielleicht existiert noch anderes mehr von dieser Art[1]. Außerdem aber hat der Norden, wie auf Giovanni Pisano, so auch auf die venezianischen Skulpturen eingewirkt, und zwar auf diese sehr unmittelbar. Man erkennt diesen Einfluß in der eigentümlichen Rundung der jugendlichen Köpfe, in der größern Strenge der Gewänder, in den ausgeschwungenen Stellungen (vgl. S. 536), welche bei den Pisanern ebenfalls, aber in einer andern Nuance vorkommen. Das wesentliche aber ist, daß dieser Stil an einer ganzen Anzahl von Werken mit Geist und Leben gehandhabt wurde.

Die geschichtlichen Anhaltspunkte sind nur spärlich vorhanden, oder dem Verfasser nicht genügend bekannt. — Der erste notorische Meister ist *Filippo Calendario,* welcher um 1350 den Dogenpalast erbaute und mit Skulpturen

b versah. Es sind dies größere Relieffiguren an den Ecken (Taufe Johannis, Sündenfall, Engel usw.), und ganz besonders die figurierten Kapitelle der untern Ordnung. Wenn auch die geistvollsten und zierlichsten — unleugbar diejenigen zunächst bei S. Marco — erst von spätern Meistern sein sollten, so enthalten doch auch die übrigen (gegen die Riva und die ersten gegen die Piazetta hin) eine Menge von originell gewendeten, ausdrucksvollen Figürchen (meist allegorischen Inhaltes). Die Hochreliefgruppe „Salomos Urteil", an der Ecke gegen S. Marco, ist als Ganzes ungeschickt, im Einzelnen aber sehr würdig und wohl nicht viel später als Calendario[2].

[1] Vasari hatte eine dunkle Kunde, daß Andrea Pisano an S. Marco gearbeitet habe.

[2] Von dem bei Anlaß von Bologna erwähnten Venezianer Lanfrani ist in Venedig nichts erhalten.

In die letzten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts fällt dann die Tätigkeit der Brüder *Jacobello* und *Pierpaolo delle Massegne* von Venedig. Von ihnen sind die vierzehn Statuen der Apostel mit Maria und S. Marcus, welche in S. Marco auf dem Geländer stehen, das den Chor vom Querbau abschließt; ebenso das Dogengrab Antonio Venier im linken Querschiff von S. Giovanni e Paolo; außerdem möchte ich ihnen das schöne Lünettenrelief über dem Eingang zum Vorhof von S. Zaccaria (Madonna mit Johannes dem Täufer und S. Marcus) und in der Taufkapelle von S. M. de' Frari (sog. Cap. S. Pietro, links) die fünf Statuen an der Wand über dem Taufbecken, sowie die fünf obern Halbfiguren des dortigen Altars zuschreiben. (Die fünf untern ganzen Figuren sind etwa 60 Jahre neuer.) Vielleicht dürfen wir auch die ehemalige Decke der Pala d'oro im Schatz von S. Marco hierherrechnen; sie enthält (in vergoldeter getriebener Arbeit) die Gestalten der Apostel[1]. — Mit einer meist etwas gedrungenen Bildung wird man in den genannten Werken eine ernste Anmut, einen gediegenen Ausdruck und jenen idealen Schwung der Gewandung verbunden finden, den die Pisaner durch eine mehr zierliche Lebendigkeit ersetzen.

Den *Mastro Bartolommeo*, welcher den Übergang in den Stil des 15. Jahrhunderts bezeichnet, versparen wir auf die folgende Periode. — Von der großen Menge anonymer Arbeiten germanischen Stiles, welche bis in die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrhunderts herabreichen, sind hauptsächlich diejenigen an S. Marco hervorzuheben.

Und zwar wird es hier wohlgetan sein, den ganzen ältern plastischen Vorrat dieses wundersamen Gebäudes im Zusammenhang zu besprechen. Ein großes Stück der Geschichte der Skulptur läßt sich hier mit Beispielen aus den verschiedensten Jahrhunderten belegen.

Zunächst sollen antike Bildwerke daran vorkommen. Es ist möglich, daß unter den Kleinigkeiten, die an der Nord-

[1] Mit diesen Arbeiten ist der große Marmoraltar von S. Francesco in Bologna, welcher ebenfalls dem Jacobello und Pierpaolo von Venedig zugeschrieben wird, kaum zu vereinigen. In dieser ausgezeichneten Arbeit ist statt des eigentümlichen Schwunges der Massegne in Haltung und Gewandung eher eine Zerbröckelung in kleine Motive und eine steife Stellung zu bemerken. Von den Charakterköpfen sind einige recht schön. — Auch dem Agostino und Agnolo von Siena, welchen Vasari den Altar zuschreibt, gleicht der Stil wenig.

seite eingemauert sind, sich etwas der Art befindet; dagegen sind die beiden Reliefs mit Taten des Herkules an der vordern Fassade wohl nichts anderes als sehr merkwürdige Versuche eines wohl noch mittelalterlichen Bildhauers (14. Jahrhundert?), griechische Reliefs nachzuahmen.

Altchristlich ist sodann der Architrav des äußersten untern Fassadenfensters links; — er bezeichnet das äußerste plastische Unvermögen vielleicht des 10. Jahrhunderts, das sich nur durch Zusammensetzung alter (und schlechter) Sarkophagbruchstücke zu helfen wußte, um ein Stück biblischer Geschichte zusammenzubringen. Desselben Stiles ist wohl auch die Reliefplatte in der Kapelle Zeno (rechts), sowie einiges an der Nordseite der Kirche; der zum Dogengrab (Morosini) benutzte Sarkophag in der Vorhalle zeigt diesen Stil gänzlich barbarisiert.

Inzwischen griff Byzanz dem plastisch verwahrlosten Venedig unter die Arme, durch übersandte oder von griechischen Bildhauern an Ort und Stelle gearbeiteten Reliefs (S. 526)[1]. Die Madonna in der Kapelle Zeno (links) und die fast weggeküßte am ersten Pfeiler des rechten Querschiffes gelten als Arbeiten aus Konstantinopel; eine Anzahl Reliefplatten mit Madonnen und einzelnen Heiligen in der Kirche (an Pfeilern und Wänden verteilt), dann die vier Reliefs zwischen den fünf untern Hauptbogen der Fassade (Madonna, S. Demetrius, S. Georg und S. Michael) und diejenigen an den entsprechenden Stellen der Nordseite sind eher venezianisch-byzantinisch, nur daß die letztgenannten sich schon wieder mehr der abendländischen Weise zuneigen.

Neben der Tätigkeit der Byzantiner nämlich hatte sich auch der ganz verkommene altchristliche Stil wieder aufgerafft; wir haben bereits erwähnt, wie aus den Elementen des römischen Stiles ein neuer romanischer entstand, und dieser scheint nun in Venedig geraume Zeit neben dem byzantinischen einhergegangen zu sein. Sein erstes Lebens-

[1] Die beiden Porphyrreliefs, jedes mit einem sich umarmenden Fürstenpaar, außen bei der Porta della Caria, angeblich von Ptolemäus hergebracht und als „Harmodius und Aristogiton" benannt, sind wohl nichts anderes als Denkmäler irgendeiner byzantinischen Doppelregierung, „concordiae augustorum". Ähnliche Darstellungen, aus vielleicht früherer Zeit und ebenso barbarisch, findet man an zwei Porphyrsäulen in der vatikanischen Bibliothek.

zeichen sind die peinlich mit Geschichten bedeckten Säulen, welche den Tabernakel des Hochaltars tragen; vielleicht eine Reminiszenz der Trajanssäule, nur nicht in der Spiralfolge, die z. B. S. Bernward seinen Reliefs an der Säule auf dem Domplatz zu Hildesheim glaubte geben zu müssen. (Ungefähr gleichzeitig, im 11. Jahrhundert.) Anderes dagegen ist von ausgebildetem, zum Teil sehr gutem romanischen Stil, wie denn diese merkwürdige Kirche auch im Bereich der Mosaiken neben vorherrschenden byzantinischen Kompositionen auch ein ausgedehntes Denkmal romanischer Malerei — die Mosaiken in der Vorhalle — aufweist.

Diese romanischen Skulpturen finden sich an der Bogen- a
einfassung der mittleren Haupttür (Tugenden, Sibyllen, Verrichtungen der Monate) und an derjenigen des Portals der Nordseite (Propheten, Engel, Heilige, nebst einer noch halbbyzantinischen Geburt Christi in dem birnförmigen Felde über der Tür). Auch die vier vergoldeten Engel unter der Mittelkuppel und derjenige an dem einen Pult gehören hierher. — Einen Übergang in den germanischen Stil zeigt dann die Bogeneinfassung der Nische über der mittlern Haupttür (sitzende und lehnende Propheten, eine Menge von Gewerken und Verrichtungen, die hiermit in den Schutz des heil. Markus befohlen werden); auch die vier Statuetten in der Kapelle Zeno, dem Altar gegenüber, gehören diesem Übergangsstil, d. h. etwa der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts an. Zwar ist hier nichts, was mit der plastischen Sicherheit und Fülle eines Bened. Antelami (S. 532) wetteifern könnte, allein als belebte und sorgfältige Arbeiten verdienen zumal die letztgenannten Bogeneinfassungen alle Beachtung.

Für den vollendeten germanischen Stil Italiens ist sodann die Markuskirche eines der wichtigsten Gebäude außerhalb Toskanas. Im 14. Jahrhundert erhielten die halbrunden obern Abschlüsse der Kirche ihre prächtige Be- b
kleidung mit dem schwungreichen durchbrochenen Laubwerk, den Spitztürmchen und einer Menge von Statuen und Halbstatuen. Von den Figuren auf den mittlern Blu- c
men der Abschlüsse sind diejenigen an der Vorderseite modern, mit Ausnahme der mittlern, eines sehr würdigen segnenden Christus; an der Süd- und Nordseite scheinen sie sämtlich gut germanisch. Ebenso die Statuen in den Spitztürmchen, welche nur etwas zu weit zurückstehen;

treffliche Arbeiten, die sich dem Stil der Massegne nähern. Die aus dem Laubwerk hervorsprießenden Halbfiguren von Propheten und Sibyllen haben in ihrer Beweglichkeit eher etwas mit den Figürchen an Calendarios Kapitellen gemein; — ebenso auch die Bogeneinfassung des obern Mittelfensters (Geschichten des Alten Testamentes und Heilige unter Baldachinen). Endlich gehen die trefflich belebten Urnenträger unter den Spitztürmchen als freie Stellvertreter der wasserspeienden Tiere schon beinahe über die geistigen Grenzen des germanischen Stiles hinaus, und wenn irgendeine Kunde der Vermutung zu Hilfe käme, so wären sie erst etwa in die Zeit des Mastro Bartolommeo zu setzen.

Im Innern sind die schon erwähnten Apostel der Massegne das Bedeutendste. — Außerdem enthalten zwei Sakramentschränke rechts und links neben dem Chor (im Durchgang zur Nebenkapelle) ein paar artige Figürchen von Pro-
a pheten und Engeln mit Leuchtern. — Die Statuen über den Säulenstellungen am Eingang beider Nebenkapellen des Chores scheinen von einem ungeschicktern Zeitgenossen der Massegne herzurühren. — Die Capella S. Isidoro fand Verfasser dieses neuerlich samt dem daselbst befindlichen Altar unzugänglich. Der schöne Altar in der Capelle
b de' mascoli — Madonna mit zwei andächtigen, in der Arbeit höchst vollendeten Aposteln — ist wohl erst aus dem 15. Jahrhundert, etwa von einem der alten Weise treugebliebenen Zeitgenossen des Mastro Bartolommeo; die Madonna selbst kein pisanisches Werk, wofür sie gehalten wird, sondern ebenfalls venezianisch.

Außerhalb von S. Marco gebührt der Preis dem Relief
c einer Madonna mit zwei anbetenden Engeln, in der Lünette einer Tür am linken Querschiff der Frari. Wendung und Gestalt, zumal des Kindes, sind von einer lebensvollen Schönheit, wie sie in diesem Stil selten wieder vorkommt.

d Eine Anzahl Grabmäler vorzüglich in S. Giovanni e Paolo vollenden das Bild dieses Stiles. Wir nennen das Dogengrab Morosini (†1382) im Chor rechts, mit tüchtiger Bildnisfigur und befangenern Statuetten; — das Dogengrab Corner, im Chor rechts (von dem Urheber der oben, a genannten Statuen?); — die Grabstatue des Dogen Michele Steno im linken Seitenschiff, mit dem höhnischen Ausdruck u. a. m.

Über die Stilnuancen in den germanischen Skulpturen des alten Herzogtums Mailand fehlte mir die eigene a
Forschung. Es wäre ein verdienstliches Werk, unter den 4000 Statuen des Domes von Mailand die schönen und alten (deren nicht wenige sind) aufzusuchen und zu bezeichnen. — Die berühmtesten Heiligengräber sind: das des S. Petrus Martyr in S. Eustorgio zu Mailand, von *Giovanni di Balduccio* 1339, — und die außerordentlich reiche b c
Arca di S. Agostino im Dom von Pavia, begonnen 1362, vielleicht von demselben *Bonino da Campiglione*, welcher (S. 160, a) bei den Gräbern der Scaliger erwähnt wurde. *Genua* ist an dieser Stelle unglaublich arm im Verhältnis zu seiner schon damaligen Bedeutung. Mit Ausnahme von drei Figuren über dem rechten Seitenportal von Madonna d
delle Vigne habe ich nur ein Werk zu erwähnen: ein e
Bischofsgrab im Dom, zunächst beim zweiten Seitenportal rechts, in der Höhe, mit dem Datum 1336. Der auf vier Löwen ruhende Sarkophag hat ein fast pisanisch schönes Relief: der Auferstandene, welcher von den Jüngern erkannt und angebetet wird. Auch die Grabstatue und die vorhangziehenden Engel sind gut.

Die *neapolitanische* Kunstgeschichte beruft sich hauptsächlich auf zwei Namen, Masuccio den Ältern im 13. und Masuccio den Jüngern im 14. Jahrhundert, welche auch als Architekten tätig waren. Die Handbücher teilen jedem von beiden das seinige zu; wir haben es hier nur mit dem Schulstil im allgemeinen zu tun.

Wenn der Anschein nicht trügt, so hat auch hier Giovanni Pisano eingewirkt, ist aber nicht ganz durchgedrungen. Soweit diese neapolitanische Skulptur von den gemeinsamen Tugenden des germanischen Stiles, der Würde der Stellung, dem reinen Fluß der Draperien, dem Ernst und der Schönheit der Gesichtszüge mit bedingt ist, mag sie wohl Gefallen erregen; was ihr aber eigen, das ist eine gewisse Plumpheit und Puppenhaftigkeit, eine monotone Wiederholung derselben Motive, eine Gedankenlosigkeit, die neben den gleichzeitigen toskanischen Skulpturen arg abstechen würde. Hiervon machen weder die Gräber des Hauses Anjou in S. Chiara, noch die keck bemalten in der f
Capella Minutoli im Dom (hinten, rechts), noch diejenigen g
des Hauses Durazzo im Chorumgang von S. Lorenzo, noch h
die in S. Domenico, eine Ausnahme. Es sind immer die i
gleichen allegorischen Tugenden und Wissenschaften, die

freistehend den Sarg tragen, immer dieselben Relieffiguren am Sarg selber, die nämlichen vorhangziehenden Engel darüber usw. Die Statuen der Verstorbenen selbst erscheinen meist etwas besser. — Eine Menge solcher Gräber in allen ältern Kirchen, hier und da mit Farbenschmuck und
a Mosaiken. Ein großes erzbischöfliches Grab vom Jahr 1405 in der letzten Kapelle des rechten Seitenschiffes im Dom.
Das beste dieses Stiles sind wohl die neun allegorischen
b Figuren, welche je zu dreien gruppiert den Leuchter der Osterkerze in S. Domenico maggiore tragen. Hier belebt sich Antlitz und Gestalt bis zu freier Anmut; die Behandlung ist derjenigen des Weihbeckens in S. Giovanni Fuoricivitas zu Pistoja ähnlich, welches dem Giovanni Pisano selbst zugeschrieben wird.

Aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts kommt hinzu das
c große prachtvolle Grabmal des Ladislas und seiner Schwester Johanna II., von Andrea Ciccione, in S. Giovanni a Carbonara. Auch hier ist alles einzelne viel lebendiger und bedeutender als bei den Masucci, die Charaktere zumal in den kleinern Statuetten schärfer und energischer, so daß sich der Übergang in den eigentümlichen realistischen Stil des 15. Jahrhunderts nicht verkennen läßt.

d Die Portalskulpturen am Dom und an S. Giovanni Maggiore sind bloß als dekoratives Ganzes von Bedeutung.

e Die Grabstatue Innozenz' IV., im linken Querschiff des Domes, mit ihrem höchst ausdrucksvollen, imposanten und feinen Priesterantlitz ist wohl erst lange nach seinem Tode (1254), etwa zu Anfang des 15. Jahrhunderts gearbeitet.

Mit dem 15. Jahrhundert erwacht in der Skulptur derselbe Trieb wie in der Malerei (bei welcher umständlicher davon gehandelt werden wird), die äußere Erscheinung der Dinge allseitig darzustellen, der *Realismus*. Auch die Skulptur glaubt in dem Einzelnen, Vielen, Wirklichen eine neue Welt von Aufgaben und Anregungen gefunden zu haben. Es zeigt sich, daß das Bewußtsein der höhern plastischen Gesetze, wie es sich in den Werken des 14. Jahrhunderts offenbart, doch nur eine glückliche Ahnung gewesen war; jetzt taucht es fast für hundert Jahre wieder unter, oder verdunkelt sich doch beträchtlich. Die Einfacheit alles Äußerlichen (besonders der Gewandung), welche hier für die ungestörte Wirkung der Linien so wesentlich ist, weicht einer bunten und oft verwirrenden Ausdrucksweise und einem mühsam reichen Faltenwurf;

Stellung und Anordnung werden dem Ausdruck des Charakters und des Momentes in einer bisher unerhörten Weise untertan, oft weit über die Grenzen aller Plastik hinaus. Aber Ernst und Ehrlichkeit und ein nur teilweise verirrter, aber stets von neuem andringender Schönheitssinn hüten die Skulptur vor dem wüst Naturalistischen; ihre Charakterdarstellung versöhnt sich gegen den Schluß des Jahrhunderts hin wieder mehr und mehr mit dem Schönen; es ebnen sich die Wege für Sansovino und Michelangelo.

Das *Relief* aber mußte dem Realismus bleibend zum Opfer fallen. Sollte es in Darstellung der Breite des Lebens mit der Malerei konkurrieren, so war kein anderer Ausweg: es wurde zum Gemälde in Stein oder Erz. Bei mehrern Künstlern, zumal bei den Robbia, schimmert das richtige Bewußtsein von dem, was das Relief soll, deutlich durch; ja es fehlt durchgängig nicht an plastisch untadelhaften Einzelmotiven; im ganzen aber ist das Relief dieser Zeit eine Nebengattung der Malerei. Die Überfüllung spätrömischer Sarkophage mochte wohl zur Entschuldigung dienen. Im ganzen aber wird man erstaunen, in dieser Skulptur, deren dekorative Einfassung lauter antikisierende Renaissance ist, fast gar keinen *plastischen* Einfluß des Altertums zu entdecken. Mit Ausnahme etwa einzelner Puttenmotive ist nur hier und da eine Figur von dort entlehnt; die Behandlung aber, Zeichnung und Modellierung, ist kaum irgendwie vom Altertum berührt.

Die neuen und die in neuer Gestalt fortdauernden frühern Gattungen der Denkmäler wurden schon bei Anlaß der Dekoration (S. 215 ff.) aufgezählt.

Die zeitliche Priorität in betreff des neuen Stiles könnte zwischen dem Sienesen *Jacopo della Quercia* (1344 bis um 1424) und dem Florentiner *Lorenzo Ghiberti* (1378 bis 1455) streitig sein[1]. Allein der letztere hat jedenfalls den ganzen Stilwechsel ebenso selbständig durchgemacht als jener, und zwar als Führer der mächtigsten Schule; er ist zugleich einer der größten Bildhauer aller Zeiten.

Merkwürdig durchdringt sich in ihm der Geist des 14. und der des 15. Jahrhunderts mit einem schon darüber hinausgehenden Zug freiester Schönheit, wie er im 16. Jahrhun-

[1] Jedenfalls ist sie auch hier auf seiten der Skulptur, nicht auf seiten der Malerei, wenn es sich auch nur um etwa ein Jahrzehnt handelt.

dert zur Blüte kam. Die beiden Idealismen, Giotto und Raffael, reichen sich über den Realismus hinweg die Hand, und dabei erscheint Ghiberti durchgängig voll des höchsten Lebensgefühles, wie es selbst in Donatello nicht reichlicher vorhanden ist. — Die Belege zu seinem Entwicklungsgang liegen hauptsächlich in den gegossenen Bronzereliefs, aus welchen seine meisten Werke bestehen. Die Technik des Gusses gilt hier, beiläufig gesagt, als eine vollendete.

Die frühern Arbeiten zeigen noch den Künstler des germanischen Stiles, und zwar den geistvollen Erweiterer desjenigen Prinzipes, welchem Andrea Pisano nachlebte. Außer dem Relief mit Isaaks Opfer, welches mit derselben
a Darstellung von Brunellesco konkurrierte und dieser an Geschick der Anordnung und an Schönheit des Einzelnen beträchtlich überlegen ist (beide in den Uffizien, erstes
b Zimmer der Bronzen), sind die Pforten der nördlichen Tür des Baptisteriums (1403—1427) aus dieser frühern Zeit. Sie stellen in vielen Feldern die Geschichte Christi, unten die vier Evangelisten und die vier großen Kirchenlehrer (sitzend) dar. Als Reliefs, welche die höchsten Bedingungen dieser Gattung nahezu erfüllen, stehen sie unstreitig höher als die viel berühmtern Pforten der Osttür; sie geben das Außerordentliche mit viel Wenigerem; nirgends ist mit der bloßen prägnanten Andeutung, wie sie schon der kleine Maßstab vorschrieb, Größeres geleistet; zugleich wird Andrea Pisano hier an Lebendigkeit der Form und des Ausdruckes überholt. Die Räumlichkeit ist schon etwas umständlicher als bei ihm, doch noch immer stenographisch. Der Blick muß sich mit Liebe in diese meisterlichen kleinen Gruppen vertiefen, um ihnen ihren ganzen Wert abzugewinnen; dann wird man vielleicht zugeben, daß Szenen wie hier die Erweckung des Lazarus, die Taufe Christi, die Geburt, die Tempelreinigung, die Anbetung der Könige, Christus als Knabe lehrend nicht mehr ihresgleichen haben und von den untern Figuren wenigstens der tiefsinnende Johannes nicht.

c Auch von den beiden von Ghiberti herrührenden Reliefs am Taufbrunnen zu S. Giovanni in Siena (1417) ist Johannes vor Herodes, wie er aus dem Verklagten zum Ankläger wird, eine dramatische Erzählung ersten Wertes; die Taufe Christi entspricht im ganzen der eben genannten.

d — An dem marmornen Sakramentschrank im Chor von

S. Maria la nuova in Florenz ist das Bronzetürchen mit dem herrlich gedachten Reliefbild des thronenden Christus ohne Zweifel ein frühes Werk von Ghiberti.

Die östlichen Türen des Baptisteriums, die sog. „Pforten a
des Paradieses" (1428—1442) enthaltend in größern Feldern die Geschichten des Alten Testamentes. Hier spricht das neue Jahrhundert; Ghiberti glaubt, ihm sei dasselbe erlaubt wie (etwas später) Masaccio; er befreit das Relief wie dieser die Malerei von der bloß andeutenden, durch Weniges das Ganze repräsentierenden Darstellungsweise und übersieht dabei, daß diese Schranke in der Malerei eine freiwilige, im Relief eine notwendige gewesen war. Eine figurenreiche Assistenz umgibt und reflektiert jedes Ereignis und hilft es vollziehen; reich abgestufte landschaftliche und bauliche Hintergründe suchen den Blick in die Ferne zu leiten. Aber neben diesem Verkennen des Zieles der Gattung taucht die neugeborene Schönheit der Einzelform mit einem ganz überwältigenden Reiz empor. Die befangene germanische Bildung macht hier nicht einem ebenfalls (in seinen eigenen Netzen) befangenen Realismus Platz, sondern einem neuen Idealismus. Einige antike Anklänge, zumal in der Gewandung, lassen sich nicht verkennen, aber es sind wenige; das Lebendig-Schönste ist Ghiberti völlig eigen. Es wäre überflüssig, Einzelnes besonders hervorzuheben; der Reiz der Reliefs sowohl als der Statuetten in den Nischen spricht mächtig genug zu jedem Auge.

Der eherne Reliquienschrein des heil. Zenobius (1439) b
unter dem hintersten Altar des Domes enthält auf der Rückseite einen von schwebenden Engeln umgebenen Kranz, auf den drei übrigen Seiten die Wunder des Heiligen, in einer ähnlichen Darstellungsweise wie die der letztgenannten Pforten. (Man übersehe die beiden Schmalseiten nicht, welche vielleicht das Vorzüglichste sind.) —

Die einfache und kleinere Cassa di S. Giacinto in den c
Uffizien (erstes Zimmer der Bronzen) zeigt bloß an der Vorderseite schön bewegte Engel. — Auch die Grabplatte des Lionardo Dati mit dessen großer Flachrelieffigur im d
Mittelschiff von S. Maria novella ist hier schließlich als trefflichste Arbeit in dieser Gattung zu erwähnen.

Nur zwei ganze Statuen sind von Ghiberti vorhanden, die aber genügen, um ihn in seiner Größe zu zeigen; beide an e
Orsanmicchele. Die frühere, welche dem Stil der ersten

Tür entspricht, ist Johannes der Täufer (1414), ein Werk voll ungesuchter innerer Gewalt und ergreifendem Charakter der Züge, in herben Formen. (Sehr bezeichnend für Ghibertis ideale Sinnesart ist die Bedeckung des bloß angedeuteten Tierfelles mit einem Gewande.) Die jüngere ist S. Stephanus, eine der zugleich reinsten und freiesten Hervorbringungen der ganzen christlichen Skulptur, streng in Behandlung und Linien und doch von einer ganz unbefangenen Schönheit. Es gibt spätere Werke von viel bedeutenderm Inhalt und geistigem Aufwand, aber wohl keines mehr von diesem reinen Gleichgewicht. (Der
a Matthäus, früher ebenfalls dem Ghiberti zugeschrieben, gilt jetzt als Werk des Baumeisters *Michelozzo*; eine schöne, einfach resolute Arbeit, mit würdigen Zügen, aber von rechts gesehen ungenügend und in der Draperie zu
b allgemein. — Die drei christlichen Tugenden, unten an dem Denkmal Johanns XXIII. im Baptisterium, sind wohl sämtlich von Michelozzo; vorzüglich edel belebt die „Hoffnung". In der innern Sakristei daselbst befindet sich die
c silberne Johannesstatue desselben Künstlers. Über der Tür der gegenüber vom Baptisterium liegenden Kanonika ist
d der naive kleine Johannes von ihm. Als Bildhauer war er Gehilfe Donatellos.)

Ghibertis Richtung behielt den unmittelbaren Sieg nicht; wir werden sehen, wie der entschiedene Naturalismus Donatellos die meisten mit sich fortriß. Was aber später von Schönheit und echtem Schwung der Form und des Gedankens zum Vorschein gekommen ist, das deutet auf Ghiberti zurück und hat seinen Anhalt an den *Robbia*.

Denn neben ihm, dem Erzgießer, war ein Bildner in Ton aufgetreten, wie die Welt keinen größern gekannt hat, *Luca della Robbia* (1399 bis nach 1480), welcher nebst seinem Neffen *Andrea* (1435—1528), dessen Söhnen *Giovanni* und *Girolamo* und mehrern Verwandten und Mitgenossen eine Schule von mehr als einem Jahrhundert und doch von einem durchaus gemeinsamen Charakter bildet. Bis in die 1530er Jahre hinein wechselt der Stil derselben nur in leisen Übergängen; sie macht wenige Konzessionen an den inzwischen sooft und stark geänderten Geschmack; von selbst ist sie dem Schönsten jedes Jahrzehnts seelenverwandt; sie erlischt auf der gleichmäßigen Höhe ihres Könnens durch Mangel an Bestellungen, indem sie mit dem emporgekommenen sog. großartigen

Stil weder Verhältnis noch Bündnis schließen kann. Hier liegt eine erbliche *Gesinnung* zugrunde, die wie ein Schutzgeist unsichtbar über der Werkstatt gewaltet haben muß.

Das erste große Werk *Lucas* gehört nicht dem Ton, sondern der *Marmorskulptur* an; es ist der berühmte Fries, a
welcher ehemals die eine Orgelbalustrade im Dom schmückte und jetzt in zehn Stücken in den Uffizien (Gang der toskanischen Skulptur) aufgestellt ist: singende, musizierende und tanzende Knaben und Mädchen verschiedenen Alters. Nirgends tritt uns das 15. Jahrhundert anmutreicher und naiver entgegen als hier; es ist keine schöne naive Stellung und Gebärde im Kinder- und Jugendleben, die nicht hier verewigt wäre. Manche Motive sind auch plastisch von vollendeter Schönheit und Strenge, der Ausdruck durchgängig überaus liebenswürdig[1].

Im *Erzguß* lieferte Luca die Türen der Sakristei im Dom. b
Bei großer Schönheit des einzelnen sind sie doch kein ganz harmonisches Werk; die Anordnung im Raum, die Wiederholung ähnlicher Motive (je ein sitzender Heiliger mit zwei Engeln usw.), der kleine Maßstab, wodurch der Ausdruck mehr in die Gebärde als in die Züge zu liegen kam — dies alles stimmte nicht ganz zu Lucas Weise, und auch in dem Grad der Reliefbehandlung fehlt Ghibertis untrügliche Sicherheit. (Ein Teil der Felder von Maso di Bartolommeo.)

Bei weitem die zahlreichsten Werke der Schule sind die Skulpturen von *gebranntem und glasiertem Ton,* deren Florenz und die Umgegend (nach starker Ausfuhr) noch immer unzählige besitzt; meist Reliefs, doch auch ganze Statuen. Die Glasur, vorherrschend weiß, bei den Reliefs mit hellschmalteblauem Grunde, ist von einer merkwürdigen, wie man sagt, sehr schwer zu erreichenden Zartheit, die auch der leisesten Modellierung beinahe vollkommen folgt. Anfangs wohl aus technischem Unvermögen, in der Folge gewiß aus stilistischen Grundsätzen, hielten sich die Robbia durchschnittlich außer dem Weiß an vier Farben: Gelb, Grün, Blau, Violett[2]; erst in der spätern Zeit der

[1] Noch eine Marmorarbeit Lucas wären drei von den Statuen an der Domseite des Campanile (zwei Propheten und zwei Sibyllen); * die vierte soll von Nanni di Bartolo sein. Ihre Aufstellung macht * jede genauere Prüfung unmöglich. — Die beiden halbfertigen Reliefs mit der Geschichte des Petrus befinden sich bei dem Orgelfries in den Uffizien.

[2] Das schon früh vorkommende Braun scheint wie nur aufgemalt.

Schule gaben sie dem allgemeinen Drang der Zeit nach und führten die Kolorierung bisweilen nach dem Leben durch. Allein auch hier noch hielten sie eine sehr bestimmte Grenze fest; alle bloß dekorativen Figuren und Zutaten blieben auf das bisherige Farbensystem beschränkt, und auch in den Hauptfiguren will die Färbung, selbst des Nackten, noch keine Illusion hervorbringen, wie z. B. Wachsbilder; die lebhaften Farben und reichen Details, welche den plastischen Eindruck aufhöben, werden sorgfältig vermieden, so daß der Skulptur und ihren hohen Gesetzen das vollste Vorrecht bleibt[1].

Es sind allerdings keine höchsten Aufgaben und Ziele, welche diese Schule verfolgt hat; sie konnte auch nicht die Hauptstätte des Fortschrittes im großen sein. Allein was sie gab, so bedingt es sein mochte — es war in seiner Art vollendet. Sie lehrt uns die Seele des 15. Jahrhunderts von der schönsten Seite kennen; der Naturalismus liegt wohl auch hier zugrunde, aber er drückt sich mit einer Einfachheit, Liebenswürdigkeit und Innigkeit aus, die ihn dem hohen Stil nahebringt und deren lange und gleichmäßige Fortdauer geradezu ein psychologisches Rätsel ist. Was als religiöser Ausdruck berührt, ist nur der Ausdruck eines tief ruhigen einfachen Daseins, ohne Sentimentalität oder Absicht auf Rührung. — Und, was man ja nicht übersehen möge, jedes Werk ist ein neu geschaffenes Originalwerk, keines ein bloßer Abguß. Hundertmal wurden die gleichen Seelenkräfte in gleicher Weise angestrengt, ohne dabei zu erlahmen. — Bei der folgenden Aufzählung ist es uns unmöglich zu scheiden, was Luca und was den Nachfolgern angehört; schon die vorhandenen Angaben reichen dazu bei weitem nicht aus. Wir geben nur das Wichtigste.

Fürs erste hat diese Schule das *Verhältnis* ihrer Gattung *zur Bauweise* der Renaissance mit Freuden anerkannt und im Einklang mit den größten Baumeistern ganz große Gebäude verziert. — Von Andrea d. R. sind jene unvergleichlichen Medaillons mit Wickelkindern an den Innocenti bei
a der Annunziata. Man muß sie alle, wo nötig mit dem Glas, geprüft haben, um von diesem unerschöpflichen Schatz

[1] Wie roh die Technik noch bei den nächsten Vorgängen in dieser Gattung gewesen war, zeigt z. B. die Krönung Mariä in der Portal-
* lünette von S. Maria nuova, ein Werk des *Dello* um 1400; statt der Glasur kalte Vergoldung.

der heitersten Anmut einen Begriff zu erlangen. — Ebenso a
sind von Andrea die Medaillons mit Heiligenfiguren an der
Halle auf Piazza S. Maria novella; die Türlünette am Ende
der Halle selbst (Zusammenkunft von S. Dominicus und
S. Franz) ist vom Herrlichsten der ganzen Schule. — Aus
mehrern Klostergängen, unter anderm aus der Certosa sind
ganze große Reihenfolgen von Heiligenköpfen in Me-
daillons nach der Akademie gebracht und in deren Hof b
eingemauert worden; sie sind von sehr verschiedener Güte,
die bessern darunter aber sehr würdig und zum Teil von
himmlischer wie weltlicher Jugendschönheit. — (Zwei
einzelne Köpfe, ein lachendes Weib und ein Bacchus, im c
Hof von Pal. Magnani.) An Orsanmicchele hat Luca zwei
von den Medaillons mit holdseligen Reliefs ausgefüllt d
(sitzende Madonna und zwei Wappenengel). — In andern,
hauptsächlich kleinern Bauten übernahm die Schule
wenigstens die Kassettierung einzelner Wölbungen, kleiner e
Kuppeln (Cap. Pazzi bei S. Croce, wo auch Figürliches; f
Vorhalle des Domes von Pistoja usw.); auch die Verzierung g
des Frieses und der Pendentifs (Madonna delle Carceri in
Prato usw.); kleine Gewölbe wurden wohl ganz ihren
Skulpturen gewidmet (die vier Tugenden und der heilige h
Geist, Kapelle des Kardinals von Portugal in der Kirche
S. Miniato usw.) — Ein höchst eigentümliches Denkmal
der ganzen Schule gewährt endlich der große Fries des
Hospitals del Ceppo zu Pistoja (seit 1525); die Werke der i
Barmherzigkeit, hier von Ordensleuten ausgeübt, in zum
Teil vortrefflicher dramatischer Erzählung durch figuren-
reiche Szenen. Hier vorzüglich kann man die Mäßigung in
der Vielfarbigkeit, und zwar auf verschiedenen Stufen er-
kennen; Konsequenz der Färbung war ferner das Ver-
zichten auf allen landschaftlichen und sonstigen perspek-
tivischen Hintergrund, der ohne große Buntheit nicht wäre
anzubringen gewesen[1]. Überhaupt ist diese in ihrer Art
einzige Arbeit fast ebenso wichtig durch das, was die
Künstler mit weisem Bedacht wegließen als durch das,
was sie gaben. Das italienische Relief ist *rein von sich aus*
hier dem griechischen nähergekommen als irgendwo mit

[1] Vielleicht hat einst auch im altgriechischen Relief die Farbigkeit einen großen und zwingenden Einfluß auf die Vereinfachung des Stiles geübt. — Das Verhältnis der Robbia zur Dekoration ihrer Zeit s. S. 224.

Hilfe römischer Vorbilder[1]. (Das äußerste Relief rechts im Stil beträchtlich moderner.)

Sehr zahlreich sind sodann die *Lünetten* über Kirchen- und Klosterportalen, welche bisweilen den besten Schmuck des Gebäudes ausmachen. Von ganz kleinem Maßstab bis zur Lebensgröße fortschreitend, geben sie wohl das Bedeutendste von Einzelbildung, dessen die Schule fähig war. Es sind die halben oder ganzen Figuren der Madonna mit zwei oder mehrern Seitenheiligen, oder mit zwei anbetenden Engeln, auch einzelne Ortsheilige mit Engeln u. a. m. — eine sich immer wiederholende und in diesen Formen nie ermüdende Gattung. Die Madonna ist bisweilen von einer Hoheit, die Heiligen von einem tiefinnigen Ernst, die Engel von einer reizenden Holdseligkeit, welche die meisten übrigen Skulpturen der Zeit in Vergessenheit bringen können. Im Detail ist die Gewandung durchgängig das Geringere; die Bildung des Nackten dagegen, zumal der Hände, oft sehr vorzüglich, freilich durch eine Haltung und Bewegung beseelt, welche viel nachlässigere Arbeiten unvergänglich machen würde. — Außerstande, sie dem Stil nach zu ordnen, nennen wir nur die wichtigern Lünetten:

a Ognissanti in Florenz: Krönung Mariä.

b S. Lucia de' Magnoli: die Heilige mit zwei Engeln.

c Badia, Kapelle in der Kirche links vom Eingang: eine ehemalige Türlünette, Madonna mit zwei Heiligen, aus den allerletzten Zeiten der Schule (von einem gewissen Baglioni?) und so schön als das Frühere.

d Certosa, dritter Hof: S. Lorenz mit zwei Engeln.

e Innocenti, Eingang vom Hof in die Kirche: Verkündigung, mit einem Halbkreis von Cherubim, eines der edelsten

f Hauptwerke.

Kirche Montalvo a Ripoli, Via della Scala: Madonna mit zwei Heiligen, ebenfalls von höchstem Werte. (Im stets verschlossenen Innern sollen noch zwei gute farbige Robbia sein.)

g Dom: die Lünetten beider Sakristeitüren von Luca selbst, die Himmelfahrt (1446) und die (viel bessere) Auf-

[1] Man vergleiche z. B. die antikisierenden Tonreliefs eines oder mehrerer unbekannten Meister (etwa 1530) im Hof des Pal. Gheradesca (Borgo a Pinti) in Florenz. Sie sind schon an Liebe und Fleiß der Behandlung nicht mit den Robbia zu vergleichen, vielmehr als gleichgültig dekorierter Fries rings um den Hof gelegt, der übrigens samt Umgang immer ein sehenswertes Prachtstück bleibt.

erstehung; beide zeigen ihn von der schwächern, nämlich von der dramatischen Seite.

S. Pierino (beim Mercato vecchio): Madonna mit zwei Engeln, sehr früh und von reiner Schönheit.

Vorhalle der Akademie: eine Auferstehung, trefflicher als diejenige im Dom; Mariä Himmelfahrt (Luca).

Dom von Prato: Madonna mit zwei Heiligen, einfach und von schönstem Ausdruck.

Dom von Pistoja: Madonna mit Engeln.

(S. Frediano zu Lucca: Lünette beim Taufbrunnen, mit einer Verkündigung, Cherubsköpfen und Putten; ein rätselhaftes Werk, mit der vollen Technik der Robbia, aber ohne Seele und Schönheit, als hätten sie die Arbeit eines andern ausführen müssen.)

Auch ganze *Altäre* lieferte die Schule; entweder große Altarreliefs mit irgendeinem heiligen Vorgang oder reichgeschmückte Umgebungen der Nische für das Sakrament; der Kürze wegen rechnen wir die *figurierten Nischen* hinzu, welche als sog. Tabernakel an Straßen, auch wohl in Klosterhöfen angebracht sind.

Das wichtigste möchten die drei Altäre in der Madonnenkapelle des Domes von Arezzo, und zwar unter diesen der Altar der Dreieinigkeit geben; die Engel um den Gekreuzigten sind von überirdischer Anmut. (Von Andrea.)

In Florenz: S. Croce, Cap. de' Medici am Ende des Ganges vor der Sakristei: außer mehrern kleinern Arbeiten der Altar, Madonna zwischen mehrern Heiligen, die Stellungen befangen, der Ausdruck schön und treuherzig.

In der Kirche, vorletzte Kapelle des Querschiffes links: Madonna mit Magdalena, Johannes und Engeln, als späte Arbeit wie die meisten folgenden farbenreich; noch sehr schön.

An einem Hause Borgo S. Jacopo N. 1785: ein ehemaliges Altarrelief der Verkündigung, ebenfalls spät.

In der Kirche S. Girolamo, Via delle poverine, soll sich ein vorzüglicher Altar befinden.

Misericordia (Domplatz): ein mittelguter Altar.

S. Onofrio: links ein Altar mit Christus als Gärtner.

Hinter dem Kloster rechts, auf der Straße: ein großer, durch schmutzige Glasfenster kaum noch zu erkennender Prachttabernakel vom Jahre 1522, beides farbenreiche Werke.

In Florenz selbst wird der Vorzug vor diesen allen dem Tabernakel im linken Seitenschiff von SS. Apostoli ge-

bühren, welcher eine ganze Hierarchie von verschiedenartig beschäftigten Engeln und Putten, über die Maßen liebliche Gestalten enthält. (Luca.) — Und ebenso trefflich in seiner Art: der Sakristeibrunnen von S. Maria novella, mit den girlandentragenden Putten und einer in die Lünette gemalten Landschaft; ein Prachtwerk, haarscharf innerhalb der Bedingungen des Stoffes gehalten.

Neben diesen größern Arbeiten existieren noch eine Menge von kleinern Reliefs für die Andacht; man benutzte den unzerstörbaren Stoff statt der Malerei besonders gerne, wenn an Häusern, an Straßenecken oder sonst im Freien eine Madonna mit Kind, oder das Kind anbetend, oder eine heilige Familie angebracht werden sollten. Dieses Ursprunges sind wohl die meisten der jetzt im Hof der Akademie eingemauerten Reliefs. Man glaubt, das mögliche an vielartiger und dabei stets frischer Auffassung dieses so engbegrenzten Gegenstandes hier erschöpft zu sehen und besinnt sich, wie andere auf einen solchen Reichtum hin noch neu sein konnten.

Die ganzen *Statuen* waren für die spätern Robbia zwar technisch keine Sache der Unmöglichkeit, allein doch nichts Leichtes und von seiten des Stiles keine starke Seite, da der Entwicklung der Körperformen im großen die Entschiedenheit fehlte. Die Robbia beschränkten sich auch gerne auf Halbfiguren, deren man in Florenz noch eine ziemliche Anzahl vorfindet. (Ganze fast lebensgroße Statuen unter anderm in der Sakramentskapelle von S. Croce; eine sitzende Madonna in einem Nebenraum von S. Domenico, Via della Pergola.) Ihren schönen ganzen Sinn offenbaren solche Statuen nur, wenn sie noch in ihrer echten alten Nische mit farbigen, von Putten getragenen Fruchtkränzen stehen; so der S. Petrus martyr im Gang vor der Sakristei von S. Croce; der heil. Romulus (1521) über dem Portal im Dom zu Fiesole usw. Hier erst hat man das Heilige im Gewande der Lebensfreude, welches ja der durchgehende Gedanke der ganzen Schule ist.

Wir knüpfen wieder da an, von wo die Robbia ausgegangen. Zwischen Ghiberti und Donatello steht der Baumeister *Filippo Brunellesco*, der Erwecker der Renaissance (1375—1444). In dem Abrahamsrelief (Uffizien, erstes Zimmer d. Br.), welches er in Konkurrenz mit dem erstern schuf, ist die nackte Figur des Isaak durch ihren strengen Naturalismus ein bedeutendes und frühes

Denkmal dieser Richtung. Viel gemäßigter und edler spricht sich dieselbe in Brunellescos berühmtem Kruzifix aus (S. Maria novella, nächste Kapelle links vom Chore) es ist eine zwar scharfe aber schöne Bildung, auch in dem geistvollen Haupte. — Doch schon hatte der gewaltige Genosse Brunellescos die Skulptur zu beherrschen angefangen.

Es kommt in der Kunstgeschichte häufig vor, daß eine neue Richtung ihre schärfsten Seiten, durch welche sie das Frühere am unerbittlichsten verneint, in einem Künstler konzentriert. So ganz nur das Neue, nur das dem Bisherigen Widersprechende, ist aber selten bei einem Stilumschwung mit derjenigen Einseitigkeit vertreten worden, wie der Formengeist des 15. Jahrhunderts vertreten ist in *Donatello* (1382 oder 1387—1466).

Seine frühste größere Arbeit, das große Relief der Verkündigung in S. Croce (nach dem fünften Altar rechts) zeigt noch eine flüchtige Annäherung gegen die Antike hin; aber schon in den Engelkindern auf dem Gesimse meldet sich die spätere Sinnesweise: sie halten sich aneinander, um nicht schwindlig zu werden — ein Zug, wie er bei keinem Frühern vorgekommen. Auch später noch klingt das Studium antiker Sarkophage und anderer Skulpturen aus seinen Arbeiten heraus; solche Stellen stechen aber befremdlich ab neben dem übrigen.

Donatello war ein hochbegabter Naturalist und kannte in seiner Kunst keine Schranken. Was da ist, schien ihm plastisch darstellbar und vieles schien ihm darstellungswürdig bloß weil es eben ist, weil es *Charakter* hat. Diesem in seiner herbsten Schärfe, bisweilen aber auch, wo es der Gegenstand zuließ, in seiner großartigen Kraft rücksichtslos zum Leben zu verhelfen, war für ihn die höchste Aufgabe. Der Schönheitssinn fehlte ihm nicht, aber er mußte sich beständig zurückdrängen lassen, sobald es sich um den Charakter handelte. Man mußte damals die Stilgesetze neu erraten, und dies geschah überhaupt nur partiell und zaghaft; wer sich aber einer solchen Einseitigkeit überließ, dem mußte manches verborgen bleiben, was andere vielleicht ungleich weniger begabte Zeitgenossen glücklich zutage förderten. Als Gegengewicht legt Donatello beständig seine Charakteristik in die Wagschale. Selbst die einfach normale Körperbildung muß daneben unaufhörlich zurücktreten, während er die Einzelheiten der mensch-

lichen Gestalt begierig aufgreift, um sie zur Bezeichnung des gewollten Ganzen zu verwenden.

a Nur er war imstande, die *heil. Magdalena* so darzustellen, wie sie im Baptisterium von Florenz dasteht; an der zum länglichen Viereck abgemagerten Figur hängen die Haare wie ein zottiges Fell herunter. Das Gegenstück dazu bilden
b die Statuen *Johannes des Täufers*; so die bronzene im Dom von Siena (Cap. S. Giovanni); was das sehr umständlich behandelte Tierfell vom Körper übrig läßt, besteht aus lauter Adern und Knochen; ungleich geringer die mar-
c morne in den Uffizien (Ende des zweiten Ganges), welche vor lauter Charakter weder so stehen noch auch nur leben könnte. Ein dritter, mehr dem sienesischen entsprechender
d Johannes findet sich in den Frari zu Venedig (zweite Kapelle links vom Chor); wenigstens ungesuchter in der Stellung. Zum Beweis, wie wenig ihm die Schönheit — allerdings unter den Bedingungen des 15. Jahrhunderts — fehlte, wenn er nur wollte, dient der jugendliche bronzene
e David in den Uffizien (erstes Zimmer der Bronzen).
f Eine etwas edlere Bildung zeigt der *Crucifixus* in S. Croce zu Florenz (Cap. Bardi, Ende d. 1. Querschiffes), ein kunstgeschichtlich (als Muster Späterer) wichtiges Werk, geschaffen in Konkurrenz mit Brunellesco (S. 564, a). — (Das bronzene Kruzifix samt den dazugehörenden Statuen
g hinten im Chor des Santo zu Padua fand der Verfasser wegen der Fasten verhüllt.)

In der *Gewandung* arbeitete Donatello ganz offenbar nach Modelldraperien in einem meist schweren Stoff und ohne die Motive des Mannequins sowohl als der Falten lange zu wählen. Wo er nicht durch sonstige sehr bedeutende Züge entschädigt, erscheint er daher in durchschnittlichem Nachteil gegenüber den stilvollen Gewandfiguren des 14. Jahrhunderts und vollends Ghibertis. So z. B. in dem bronzenen
h S. Ludwig von Toulouse über dem mittlern Portal von S. Croce, dessen Kopf er absichtlich borniert gebildet haben soll. Sonst sind seine Heiligen in der Regel Porträtköpfe guter Freunde. Die Stellungen, oft von auffallender Steifbeinigkeit, mögen wohl auch bisweilen einer persönlichen Bildung oder dem Modeschritt jener Zeit angehören (über welchen sich höher gesinnte Künstler zu erheben wußten), bisweilen offenbar dem Mannequin. Zu den bessern und
i lebensvollern Gewandstatuen gehören vor allen die beiden an Orsanmicchele: Marcus und Petrus; — viel manierierter,

doch für die hohe Aufstellung wirksam drapiert: die vier a
Evangelisten, worunter der sog. Zuccone, am Campanile (Westseite); ebendort Abraham und ein anderer Erzvater (Ostseite). — Im Dom werden ihm Apostel- und Propheten- b
statuen sehr verschiedener Art mit mehr oder weniger Sicherheit zugeschrieben. In der ersten Nische rechts eine manierierte lebendig gewendete mit Porträtzügen; in derjenigen links eine andere mit den Zügen Poggios; in der zweiten rechts die des Ezechias, noch altertümlich befangen (schwerlich von ihm); in den Kapellen des Chores die sitzenden Statuen des Ev. Johannes und des Ev. Matthäus, beide wieder ausgezeichnet. Sie stammen zum Teil von der durch Giotto angefangenen, 1588 weggebrochenen Domfassade.

Ein Unikum ist die bronzene Judith mit Holofernes in der c
Loggia de' Lanzi. Das Lächerliche überwiegt hier dergestalt, daß man schwer die nötige Pietät findet, um die bedeutenden Schwierigkeiten einer der frühsten profanheroischen Freigruppen nach Verdienst zu würdigen.

Die bronzene Grabstatue Papst Johanns XXIII. im Bap- d
tisterium ist ein vortreffliches, ungeschmeicheltes Charakterbild; die marmorne Madonna in der Lünette darüber kalt und unlieblich; die Putten am Sarkophag naiver.

Die vier Stukkofiguren an beiden Enden des Querschiffes e
von S. Lorenzo (oben) erscheinen wie flüchtige Improvisationen für einen Zweck des Augenblickes und dürften unbeschadet dem Ruhm Donatellos verschwinden.

Seiner Sinnesweise nach mußten ihm energische, heroische Gestalten am besten gelingen. In der Tat hat auch sein f
S. Georg in einer der Nischen von Orsanmicchele durch leichte Entschiedenheit des Kopfes und der Stellung, durch treffliche Gesamtumrisse und einfache Behandlung den Vorzug vor seinen meisten übrigen Werken. Der marmorne g
David in den Uffizien (Ende des zweiten Ganges) sieht nur wie eine befangenere Replik davon aus.

Die eherne Reiterstatue des venezianischen Feldherrn *Gatta-* h
melata vor dem Santo zu Padua, schon technisch ein großes und neues Wagestück für jene Zeit, war auch in der Darstellung eine Aufgabe, auf welche Donatello gleichsam ein Vorrecht besaß, weil ihr kein Zeitgenosse so wäre gewachsen gewesen. In jenen Gegenden war man von den Gräbern der Scaliger her (S. 159, d u. 160, a) an Reiterdenkmale gewöhnt; aber erst Donatello belebt Roß und Mann vollständig und

zwar diesmal — wie man gestehen muß — ohne kapriziöse Herbheit, in einem beinahe großartigen Sinne. (Für das Pferd dienten wohl eher die Rosse von S. Marco als die
a Marc-Aurels-Statue zum Muster? — Im Pal. della Ragione steht ein großes hölzernes Modell, welches zwar diesem Pferde nicht ganz entspricht, doch aber eine Vorarbeit dazu gewesen sein möchte.)

Was Donatello im *Relief* für bedeutend und für möglich
b und erlaubt hielt, zeigen am vollständigsten die beiden Kanzeln in S. Lorenzo, welche von ihm und seinem Schüler Bertoldo verfertigt sind. In ihren einzelnen Teilen sehr ungleich, selbst was den Maßstab der Figuren betrifft, durchaus unplastisch, gedrängt, im einzelnen oft energisch-häßlich, sind diese Darstellungen doch dramatisch sehr bedeutend. Das Gedränge und die Sehnsucht um den in der Vorhölle erscheinenden Christus, die Begeisterung des Pfingstfestes, der Jammer und die Hingebung um das Kreuz u. a. m. ist auf ungemein lebendige und geistreiche Weise zur Anschauung gebracht, freilich zum Teil auf Kosten der Grundgesetze aller Plastik; edel und gemäßigt ist nur etwa die Grablegung. (Am Obergesimse hat Donatello außer Putten u. dgl. sogar die quirinalischen Pferde-
c bändiger in klassischem Eifer angebracht.) — In der Sakristei ist mit Ausnahme von Verocchios Sarkophag alles Plastische von ihm, und zwar so glücklich zur Architektur geordnet, daß man ein genaues persönliches Einverständnis mit Brunellesco annehmen kann. In die Zwickel unter der Kuppel kamen Rundbilder mit legendarischen Darstellungen, welche freilich mit ihrer malerisch gedachten Räumlichkeit und ihrer zerstreuten Komposition ärmlich aussehen; hochbedeutend aber, ja auch plastisch vom besten sind die vier Rundbilder der Evangelisten in den Lünetten; sie sitzen in tiefem Sinnen oder in Begeisterung vor Altären, auf welchen ihre bücherhaltenden Tiere stehen. Über den beiden Pforten zu den hintern Nebenräumen der Sakristei sind auf farbigem Grunde je zwei fast lebensgroße Heilige dargestellt. Dies alles ist von Stukko und so auch der ebenfalls Donatello zugeschriebene Kopf des heil. Laurentius über der Tür zur Kirche; dazu kommen die beiden genannten Pforten von Erz, welche in einzelnen Feldern je zwei Apostel oder Heilige enthalten; flüchtige, aber sehr energische und bedeutend gebildete Figürchen, die schon weit in das 16. Jahrhundert hineinweisen. Der Marmor-

sarkophag unter dem Tisch der Sakristei mit den Putten ist wieder nur von mittlerm Wert. — In nackten Kinderfiguren kommt überhaupt Donatellos ganze Einseitigkeit zum Vorschein; gerade das, was ihn groß macht, fand hier keine Stelle. Seine Kinder in der Sakristei des Domes (an a der Attika) sind in ihrer Häßlichkeit wenigstens naiv; dagegen hat der Kindertanz in den Uffizien (Gang der tos- b kanischen Skulptur) etwas gespreizt Übertriebenes, was sich auch in den musizierenden und tanzenden Kindern an der Außenkanzel des Domes von Prato, obwohl bei weitem c weniger, bemerklich macht. Neben Robbia wird Donatello hier immer nicht bloß befangen, sondern unförmlich erscheinen, trotz einzelner vortrefflicher Intentionen. (An d dem Grabmal des Bischofs Brancacci in S. Angelo a Nilo zu Neapel scheinen, beiläufig gesagt, wenigstens die oben stehenden Putten von ihm.)

Die Reliefmedaillons im Hof des Pal. Riccardi (Fries über e dem Erdgeschoß) erscheinen wie Übersetzungen antiker Kameen und Münzreverse in den herben Stil des Meisters. — Zu den spätern Werken, wie die Kanzeln in S. Lorenzo, f gehören die ehernen Reliefs am Vorsatz des Hochaltars und des dritten Altars rechts im Santo zu Padua, beidemal ein Pietà mit Wundern des heil. Antonius zu beiden Seiten; reiche Improvisationen mit einzelnen wunderbaren Zügen des Lebens; wie z. B. die Gruppe der Reuigen, welche den Heiligen umgeben; die der Fliehenden bei der Szene, wo er die Brust des verstorbenen Geizhalses aufschneidet. Im Chorumgang, und zwar über der hintern Tür in der Chorwand, ist dann noch das Relief einer Grablegung, eine späte und sehr ausdrucksvolle Arbeit des Meisters. (Geringer: die vier Symbole der Evangelisten, in Bronzereliefs, am Eingang des Chores.)

Donatello übte eine ungeheure und zum Teil gefährliche Wirkung auf die ganze italienische Skulptur aus; er wurde in viel weitern Kreisen bekannt als Ghiberti, schon durch seinen wechselnden Aufenthalt. Ohne den starken innern Zug nach dem Schönen, welcher die Kunst immer von neuem über den bloßen Realismus und auch über das oberflächliche Antikisieren emporhob, d. h. ohne den starken Geist des 15. Jahrhunderts wäre Donatellos Prinzip eine tödliche Mode geworden.

Aber schon in seiner unmittelbarsten Nähe gab es Künstler, die durch ihn nicht gänzlich unfrei wurden. Von seinem

Bruder *Simone* (dem Verfertiger des Gitters im Dom von
a Prato, S. 221, f) und von *Antonio Filarete* wurden 1439—47 die ehernen Hauptpforten von S. Peter in Rom gegossen; die Hauptfiguren der großen Vierecke sind flau, wie von einem etwas verkommenen Meister der ältern Schule, und wir dürfen darin speziell das Werk Filaretes erkennen, — wenngleich die viel bessere eherne Grabplatte Mar-
b tins V. vor der Konfession des Laterans auch von diesem ist. Die Reliefs und Ornamente der Einrahmungen dagegen zeigen wohl Simones Geist, und erstere sind bei aller Flüchtigkeit trefflich naiv und von den Härten seines Bruders ziemlich frei.

Noch auffallender ist diese (immer nur relative) Unab-
c hängigkeit bei *Nanni di Banco*[1], von dem im florent. Dom
d (erste Chorkapelle rechts) die sitzende Statue des Lucas, sowie an Orsanmicchele die Statuen der HH. Eligius, Jacobus, Philippus und die Gruppe der vier Heiligen herrühren. (Die letztern sind keineswegs zum Behuf ihrer Zusammenstellung in der Schulterbreite verkürzt[2], stehen auch gar nicht unglücklich beieinander.) Bei ungleicher und meist donatellischer, auch wohl etwas kraftloser Bildung machen sich hier einzelne sehr schöne und freie Motive geltend, welche der Künstler wahrscheinlich der Anregung Ghibertis verdankt. — Sonst aber überwiegt der Einfluß Donatellos.

e Zu seinen eifrigsten Nachfolgern gehört *Andrea Verocchio* (1432—88); die Wirklichkeit des Lebens ohne höhere Auffassung geht ihm bisweilen über den Kopf. In dem Grabrelief der Dame Tornabuoni (Uffizien, Gang der toskanischen Skulptur) gibt er das ganz reelle Elend eines Todes im Kindbett nebst dem Jammer der Umgebung.
f Sein David (ebenda, erstes Zimmer d. Br.) ist gar nichts als das Modell eines gewöhnlichen Knaben und steht sogar hinter dem als Gegenstück aufgestellten bronzenen David des Donatello an Komposition und Form weit zurück. (Merkwürdig ist im Kopf die Vorahnung des bekannten leonardesken Ideals.) Ungleich besser und naiver, zumal treff-
g lich bewegt ist der kleine bronzene Genius auf dem Brunnen im Hof des Pal. vecchio. Stellenweise bricht sich

[1] So daß Rumohr bezweifelt hat, daß derselbe wirklich Donatellos Schüler gewesen.

[2] Laut Vasari hätte sich Donatello um ein Abendessen zu dieser Korrektur verstanden.

immer der ideale Zug Bahn, welchen Ghiberti aus der germanischen Zeit herübergerettet und nach Maßgabe seines Jahrhunderts geläutert hatte. Sobald man sich durch den bei Verocchio ganz besonders umständlichen, knittrigen Faltenwurf nicht stören läßt, treten bisweilen Motive von schönstem Gefühl hervor. So teilweise in der Bronzegruppe a des Christus mit S. Thomas am Orsanmicchele; die Bewegung des Christus ist mächtig überzeugend, die beiden Köpfe fast großartig frei und schön. — Die Madonna am b Grab des Lionardo Aretino in S. Croce zu Florenz ist beträchtlich lebloser; die übrigen Skulpturen (Engel, Putten usw.), welche mehr dem Stil Ghibertis als dem des Donatello folgen, sollen von dem Erhauer des Grabes, Bernardo Rosellino, selbst herrühren, dessen als Bildhauer berühmtern Bruder Antonio wir bald werden zu nennen haben[1].

Verocchio fertigte auch das Grabmal des Bischofs Forte- c guerra (1474), wovon im Dom von Pistoja links vom Eingang noch die wichtigern Teile — große Relieffiguren von Engeln, die den Erlöser umschweben — erhalten sind. Dieselbe herbe Schönheit, derselbe vielknittrige Faltenwurf wie in der Gruppe zu Florenz. (Vollendet von dem damals noch jungen Lorenzetto, welchem die Figur der Caritas angehört.)

Außerhalb Toskanas ist von Verocchio nur ein namhaftes Werk vorhanden: die eherne *Reiterstatue* des Feldherrn d *Colleoni* vor S. Giovanni e Paolo zu Venedig. Sie wurde von Verocchio bloß modelliert und von Aless. Leopardo gegossen, der auch das schöne Piedestal entwarf (S. 239, g). In der Gestalt und Haltung des Reiters ist Verocchio hier so herb individualistisch als irgendein damaliger florent. Porträtbildner; wir dürfen glauben, daß Colleoni sich zu Pferde vollkommen so stämmig gespreizt ausnahm; aber auch das Bedeutende des Kopfes und der Gebärde — mag sie auch keine glücklichen Linien bilden — ist mit großer Sicherheit wiedergegeben. Das Pferd ist merkwürdig ge-

[1] In dieser Gegend wird wohl der *Niccolò Baroncelli* aus Florenz einzuschalten sein, welcher mit seinem Sohn Giovanni und seinem Eidam Domenico di Paris aus Padua die fünf lebensgroßen Bronzefiguren fertigte, die im rechten Querschiff des Domes von Ferrara * stehen. (Der Gekreuzigte, Maria, Johannes, S. Georg und S. Maurelius.) Fleißige, aber harte und doch zugleich flaue Arbeiten, mit einem Anklang an Verocchio, zumal im S. Georg.

mischt; der Kopf nach antikem Vorbild, die Bewegung wahrscheinlich nach dem Pferde Marc Aurels, das übrige Detail nach emsigstem Naturstudium.

(Von diesem Colleoni und von Donatellos Gattamelata sind
a dann die hölzernen und vergoldeten Reiterstatuen in S. M.
b de Frari und S. Giovanni e Paolo zu Venedig abgeleitet. Es wurde mit der Zeit Sitte, daß die Republik ihre Generale auf diese Weise ehrte. Im Stil ist keine davon besonders ausgezeichnet. Eine aus dem 17. Jahrhundert — die späteste — offenbart schon das damals allverbreitete Streben nach Affekt durch heftigen Galopp über Kanonen und verwundete Feinde.)

Viel manierierter, aber in der Technik des Erzgusses ebenso bedeutend erscheint *Antonio Pollajuolo* (1431 bis
c 1498), dessen Hauptarbeit das *Grab Sixtus' IV.* in der Sakramentskapelle von S. Peter ist. Die liegende Statue ist als hart realistisches Bildnis von großem historischen Werte, die sehr unglücklich an den schiefen Flächen des Paradebettes angebrachten Tugenden und Wissenschaften lassen mit ihrem Schwanken zwischen Relief und Statuette und mit ihren gesuchten Formen schon ahnen, auf welchen
d Pfaden die Skulptur 100 Jahre später wandeln würde. Das eherne Wanddenkmal Innozenz' VIII. (an einem Pfeiler des linken Seitenschiffes von S. Peter) ist in Anordnung und Ausführung viel befangener als so manches Bessere aus derselben Zeit (1492). Die ehernen Schranktüren (zu den
e Ketten Petri) in der Sakristei von S. Pietro in Vincoli zu Rom plastisch unbedeutend, dekorativ artig. Ein Relief
f der Kreuzigung in den Uffizien (erstes Zimmer der Bronzen) erinnert in den schwungvoll manierierten Formen an die paduanische Schule. — Eines der Reliefs am Tauf-
g brunnen von S. Giovanni in Siena (Gastmahl des Herodes) von *Pietro Pollajuolo* möchte an Reinheit des Stiles alle Arbeiten seines Bruders übertreffen.

Mehr von Robbia als von Donatello inspiriert erscheint *Antonio Rosellino* (geb. 1427), der außerdem in der Delikatesse der Marmorbehandlung dem Mino da Fiesole (s. unten) verwandt erscheint. Das Wenige, was von ihm vorhanden ist, verrät einen gemütlichen Florentiner, etwa von derjenigen Sinnesweise, welche unter den Malern dem Lorenzo di Credi eigen ist; die Madonna bildet er schön mütterlich, florentinisch häuslich. Sein Hauptwerk, die
h von ihm erbaute Grabkapelle des Kardinals von Portugal

(† 1459) in S. Miniato (links) enthält dessen prächtiges Monument. Hier tritt das Dekorative merkwürdig neben dem Plastischen zurück; über dem Sarkophag mit der sehr edeln Statue des Toten und zwei das Bahrtuch um sich ziehenden Putten knien auf einem Sims zwei schöne hütende Engel; darüber von zwei in Relief gebildeten schwebenden Engeln getragen das Rundrelief der Madonna; der Vorhang ist bloß als Einfassung der ganzen Nische behandelt. — Ganz ähnlich ist das Grabmal der Maria d' Aragona a in der Kirche Monte Oliveto zu Neapel angeordnet. (Cap. Piccolomini, links vom Hauptportal; ebendaselbst das durchaus malerisch behandelte Altarrelief mit Christi Geburt und einem Engelreigen, welches zwischen Antonio und Donatello streitig ist.) — Von ähnlichen Grabmälern b stammen ohne Zweifel zwei herrliche Madonnenreliefs in den Uffizien (Gang der toskanischen Skulptur, in dessen weiterer Fortsetzung man wenigstens eine trefflich naturalistische Büste Antonios findet, die des Matteo Palmieri 1468). Ebenda ein kleiner laufender Johannes, in Donatellos Art bis auf das holde Köpfchen[1].

Der als Dekorator gerühmte *Desiderio da Settignano* (S. 222) ist auch als Bildhauer in einzelnen Teilen seiner Werke so trefflich, daß ihm das auffallend Geringere daran unmöglich zugeschrieben werden kann. An dem *Grabmal* c *Marzuppini* im linken Seitenschiff von S. Croce sind außer der höchst edel gelegten und behandelten Statue wohl nur die beiden kräftigen Engelknaben als Girlandenträger von ihm; an dem Tabernakel von S. Lorenzo (rechtes Querschiff) gehören ihm nur die drei obersten Engelkinder d sicher an[2].

Ob der große *Matteo Civitali* von Lucca (1435—1501) ein Schüler Desiderios war, weiß ich nicht anzugeben, ganz gewiß aber geht er parallel mit dessen zunächst zu erwähnendem Schüler Mino da Fiesole, mit welchem er manche Äußerlichkeiten gemein hat. Nur war in Matteo

[1] Am ehesten bei Rosellino zu nennen, nur viel manierierter: die beiden Reliefs der Flucht nach Ägypten und der Anbetung der Könige, in der Galerie zu Parma.

[2] Bei diesem oder irgendeinem andern Anlaß müßte auf den köstlichen Marmoraltar in dem Karmeliterkirchlein S. Maria, eine Viertelstunde vor Arezzo aufmerksam gemacht werden. Ich kann aus der Erinnerung nur so viel sagen, daß er mir dem Stil nach zwischen den Robbia und Mino da Fiesole zu stehen scheint.

viel weniger Manier, ein viel größerer Schönheitssinn, eine Gabe des Bedeutenden, wie wir sie unter den Malern etwa bei D. Ghirlandajo antreffen. Die Härten und Ecken Donatellos sind bei ihm gänzlich überwunden; wie in der Dekoration, so ist er in der Skulptur einer der Einfachsten seiner Zeit.

a In den Uffizien zu Florenz (Gang der toskanischen Skulptur) ist von ihm das Relief einer Fides, deren schöner und inniger Ausdruck wohl auffordern mag zum Besuch der klassischen Stätte von Matteos Wirksamkeit: *des Domes*
b *von Lucca*. Hier findet man in den beiden anbetenden Engeln auf dem Altar der Sakramentskapelle (rechtes Querschiff) alles erfüllt, was jene Gestalt verhieß. Mit dem edelsten Stil, den das 15. Jahrhundert seit Ghiberti aufweist, verbindet sich hier der Ausdruck einer inbrünstigen Andacht und hohe jugendliche Schönheit. Das Grabmal des Petrus a Noceto (1472, ebenda), eine frühere Arbeit, verrät in der Reliefmadonna und den Putten den Mitstrebenden Minos, aber schon auf einer ungleich höhern Stufe der Ausbildung und des Ausdruckes; auch die liegende Statue ist der ähnlichen Arbeit Desiderios kaum nachzu-
c setzen. An dem Grabmal Bertini (1479, ebenda) zeigt die Büste einen geistvollern Naturalismus als der der meisten Florentiner. Zunächst rechts vom Chor endlich steht der prächtige S. Regulus Altar (1484), ein Hauptwerk des Jahrhunderts (die Predella ausgenommen, welche wohl von Mino sein könnte). Die drei untern Statuen entsprechen dem Imposantesten der damaligen Historienmalerei; die Engel mit Kandelabern und die thronende Madonna oben haben schon etwas von der freien Lieblichkeit eines Andrea Sansovino. — Dagegen genügt der S. Sebastian am Tempietto (linkes Seitenschiff) nicht ganz; es ist keine so vollkommene Bildung, wie sie der Meister in dem bevorzugten Lucca hätte schaffen können.

Als Werk seines Alters dürfen wir die sechs Seitenstatuen
d der Johanneskapelle im *Dom von Genua* betrachten: Jesaias, Elisabeth, Eva, Habakuk, Zacharias, Adam. — Adam und Eva, leider mit Gipsdraperien der berninischen Zeit verunziert, sind oder waren bedeutende naturalistische Gestalten, Adam mit einem grandiosern Ausdrucke flehenden Schmerzes: Eva absichtlich als „Mutter des Menschengeschlechtes" reich und stark gebildet. Die übrigen sind teils etwas müde, teils gesuchte Motive; im Zacharias sollte

das Anhören einer Offenbarung ausgedrückt werden, was aber bei der ungenügenden Körperlichkeit und wunderlichen Tracht vollkommen mißglückte; im Jesaias und in der Elisabeth sind zwar einzelne sehr schöne Gewandmotive, allein die Seele des S. Regulus fehlt; Habakuk ist eine mißgeschaffene Genrefigur. Möglicherweise sind die vier Reliefhalbfiguren der Evangelisten an den Pendentifs der Kuppel, die wieder deutlich an Ghirlandajo erinnern, ebenfalls Werke Civitalis.

Welches nun auch der absolute Wert dieser Skulpturen sei, in dem von Antiken entblößten, vom florentinischen Kunstleben abgeschnittenen Genua galten sie als das höchste. Wenn auszumitteln wäre, daß Matteo selber für längere Zeit hier wohnte, so möchte der halbrunde untere Teil des Reliefs auf dem fünften Altar rechts im Dom (eine ehemalige a Lünette) von einem genuesischen Schüler herrühren. Es stellt die Madonna mit zwei Engeln vor, deren einer den kleinen knienden Johannes präsentiert; eine sehr gute Arbeit. — Später hat Taddeo Carlone und seine ganze Schule an Matteos Statuen beständig gelernt und sie sogar schlechtweg wiederholt (Statuen in S. Pietro in Banchi, in S. Siro, S. Annunziata usw.).

Einer der weniger begabten, aber zugleich wohl der fleißigste aller dieser florentinischen Skulptoren nächst Donatello war Desiderios Schüler, der eben erwähnte *Mino da Fiesole* (geboren nach 1400, hauptsächlich tätig im dritten Viertel des 15. Jahrhunderts). Der einseitige Naturalismus und die bekannten äußerlichen Manieren dieser Kunstepoche werden bei ihm, wie teilweise schon bei Donatello selbst, etwas Unvermeidliches; dabei ist seine Ausführung äußerst sauber und genau und bisweilen durch die schönsten Ornamente (S. 223) verherrlicht. In einzelnen Fällen erhebt er (oder einer seiner Mitarbeiter) sich zu einer großen Anmut; meist aber ist seinen Gestalten, abgesehen von der nicht eben geschickten Anordnung im Raum, eine gespreizte Stellung und eine geringe körperliche Bildung eigen; seine Reliefs gehören zu den überladensten, mit flachen und dabei unterhöhlten Figuren.

Seine Tätigkeit verteilte sich auf Florenz und Rom. In Rom scheint er eine bedeutende Werkstatt gehabt zu haben, wenigstens ist in den zahllosen Grabmälern, Marmoraltären und Sakramentschränken, womit sich damals die römischen Kirchen füllten, sein Stil nicht selten zu er-

kennen; einiges ist auch bezeichnet oder durch Nachrichten gesichert. Weit das wichtigste sind die Skulpturen vom
a *Grabmal Pauls II.* († 1471), jetzt an verschiedenen Stellen der Krypta von S. Peter eingemauert; die allegorischen Frauen in Hochrelief sind seine anmutigsten Figuren, wenn auch von etwas gesuchtem Reichtum; die große Lünette mit dem Weltgericht merkwürdig als Zeugnis des flandrischen Einflusses auch auf die Skulptur der Italiener; die Grabstatue nur durch das reiche Kostüm interessant. —
b An dem Grabmal des Bischofs Jacopo Piccolomini († 1479) im Klosterhof von Agostino ein ähnlich aufgefaßtes kleineres Weltgericht. — Sicher von ihm: das Grabmal des
c Jünglings Cecco Tornabuoni in der Minerva (links vom
d Eingang); und der Wandtabernakel für das heilige Öl in der Sakristei von S. Maria in Trastevere. Die Werke seiner römischen Nachfolger sind unten zu erwähnen.
e In Toskana sind von ihm: im Dom von Fiesole (Querschiff rechts) ein zierlicher Altar und das prachtvoll dekorierte
f und darin klassische Grabmal des Bischofs Salutati († 1466)
g mit guter Büste; — im Dom von Prato die Kanzel; — im
h Dom von Volterra der Hauptaltar; — in S. Ambrogio zu Florenz: der prächtige, aber im einzelnen barocke Altar
i der Cap. del Miracolo; — in der *Badia zu Florenz*, dem klassischen Ort für Minos heimische Wirksamkeit: ein Rundrelief der Madonna außen über der Tür; im rechten Kreuzarm das Grab des Bernardo Giugni († 1466), und im linken das noch prachtvollere des Hugo von Andeburg vom Jahr 1481, endlich unweit von der Tür ein Altarrelief mit drei Figuren; fast sämtlich Arbeiten von bedeutendem Rang in Beziehung auf Luxus und Zierlichkeit.

Von Freiskulpturen sind einige Büsten das beste: mehrere
k in den Uffizien (verschlossener Raum hinter den Skulp-
l turen der toskanischen Schule); diejenige der Isotta von Rimini im Camposanto zu Pisa, N. XIX. — Von den kleinen Statuen Johannes d. T. und S. Sebastians in S. Maria sopra
m Minerva zu Rom (dritte Kapelle links), welche ihm ohne Sicherheit zugeschrieben worden, ist die letztere beinahe
n zu gut für ihn. — Wenn die Kolossalstatuen des Petrus und Paulus, ehemals an der Treppe von S. Peter, jetzt im Gange nach der Sakristei, wirklich von ihm (und nicht von einem gewissen Mino del Reame) sein sollten, so würden sie eine ungemeine Befangenheit in der Freiskulptur beweisen.

Von andern fiesolanischen Skulptoren, welche mit Mino

in Verbindung stehen mochten, ohne doch seine Schule zu bilden, ist *Andrea Ferrucci* († 1522) der wichtigste. Die von ihm skulptierte Nische über dem Taufstein des Domes a von Pistoja zeigt in mehrern Gestalten Anklänge an Minos Stil, aber in das Schöne und Veredelte; der Seelenausdruck in der gesundern Art der umbrischen Malerschule, zumal in dem großen Hochrelief mit der Taufe Christi; die vier kleinern Reliefs mit der Geschichte des Täufers wenigstens trefflich komponiert und schön ausgeführt. — In Florenz b ist von Andrea das Bildnisdenkmal des Marsilius Ficinus im rechten Seitenschiff des Domes; sodann das schöne Kruzifix in S. Felicita (vierte Kapelle rechts), mit dem edeln c reichgelockten Haupt; — der große S. Andreas im Dom d (Eingang zum linken Querschiff, rechts) hat schon etwas akademisch Befangenes. — Von Andreas Schülern *Silvio* und *Maso Boscoli* von Fiesole ist unter anderm das Grabmal des Antonio Strozzi, im linken Seitenschiff von e S. Maria novella.

Ein freierer florentinischer Nachfolger Minos ist der Baumeister *Benedetto da Majano* (1444—1498). Die wenigen erhaltenen Arbeiten verraten einen der größten Bildhauer der Zeit. An Schönheitssinn und Geschick ist er dem Mino weit überlegen und erscheint eher als der Fortsetzer Ghibertis. Die Reliefs der *Kanzel in S. Croce* zeigen höchst f lebendig entwickelte Szenen mit den herrlichsten Motiven (zum Teil auf der Dreiviertelansicht beruhend); die Statuetten in den Nischen unten sind bei winzigem Maßstab vom Köstlichsten dieser Zeit. — In der Kapelle Strozzi in g S. Maria novella (rechtes Querschiff) ist das Grabmal hinter dem Altar von ihm; über dem Sarkophag das Rundrelief der Madonna, von Engeln umschwebt, träumerisch süß und holdselig, wie etwa ein frühes Werk des Andrea Sansovino könnte ausgesehen haben. In seinen Freiskulpturen ist Benedetto allerdings noch etwas befangen. Sein Johannes der Täufer in den Uffizien (Ende des zweiten h Ganges) ist aber in dieser Befangenheit sehr liebenswürdig durch den naiven Ausdruck; ebenso die Statue des S. Sebastian in einem Nebenraum des Kirchleins der Miseri- i cordia (auf dem Domplatz). Die in demselben Raum (auf dem Altar) befindliche Madonna deutet schon entschieden auf die Weise des 16. Jahrhunderts, auf Lorenzetto und Jac. Sansovino hin. Seine anmutreiche Phantasie errät das, wozu seine formelle Bildung wohl nicht hingereicht hätte.

a — Das Denkmal Giottes (1490) im rechten Seitenschiff des Domes, ein bloßes Reliefmedaillon, ist wie andere Ehrendenkmäler dieser Kirche ein Beweis dafür, wie wenig Prunk damals von Staats wegen („cives posuere") mit dem Andenken verstorbener großer Männer getrieben wurde; es lebten ihrer noch welche[1]. Fast gegenüber ist, ebenfalls
b von Benedettos Hand, die Büste des Musikers Squarcialupi, eines Zeitgenossen, welchem der Künstler so wenig als dem Pietro Mellini (Uffizien, Gang der toskanischen Skulptur) die
c natürliche Häßlichkeit erließ. Es wurden damals in Florenz fast so viele Büsten aus Marmor, Ton und Kittmasse (und dann farbig) gebildet als Porträts gemalt; in allen werden die unregelmäßigen Züge nicht bloß frei zugestanden, sondern als das Wesentliche, und zwar bisweilen grandios
d behandelt. Der genannte Gang in den Uffizien und seine meist verschlossene Fortsetzung enthalten eine Anzahl davon, sämtlich marmorn.

Mit Unrecht wurde früher zum Hause der Robbia derjenige bedeutende Künstler gerechnet, welcher 1461 die Fassade der Brüderschaft von S. Bernardino in Perugia
e (neben S. Francesco) baute und mit Skulpturen bedeckte, *Agostino di Guccio* aus Florenz[2]. Diese reiche und prächtige Arbeit, aus Terrakotta, Kalkstein, weißem, rötlichem und schwarzem Marmor ist der Geschichte und der Glorie des genannten Heiligen geweiht. Das Plastische ist ungleich; die vorzüglichere Hand verrät sich hauptsächlich in den anmutig schwebenden Engeln mit ihren feinfaltigen, rundgeschwungenen Gewändern, sowie in einigen der kleinen erzählenden Reliefs. Offenbar stand der Künstler zur Antike in einem viel nähern Verhältnis als die übrigen Robbia, ja als die meisten Skulptoren seiner Zeit; man wird z. B. eine Figur finden, die das bekannte Motiv einer bacchischen Tänzerin geradezu wiederholt; auch ist seine Reliefbehand-

[1] Dagegen haben die im Auftrag des Staates (der „Gemeine") bloß grau in grau *gemalten* Denkmäler im Dom von Florenz und anderswo allerdings das Ansehen, als ob man gern gemocht und nicht gekonnt hätte. Es sind gleichsam Anweisungen auf künftige Marmordenkmäler. Vgl. Vasari im Leben des Lor. di Bicci.

[2] Wahrscheinlich ist der Augustinus de Florentia, welcher 1442 die Platte mit vier Reliefs aus der Geschichte des heil. Geminian am Dom von Modena (außen auf der Südseite nahe beim Chor) fertigte, dieselbe Person. Das von Donatello unabhängige Leben, die leichte, geschickte und deutliche Bewegung, die feingefalteten, schwungreichen Draperien geben eine Vorahnung des Werkes von Perugia.

lung plastischer als die der florentinischen Zeitgenossen insgemein, welche alle mehr von Donatello berührt erscheinen. An innerlichem Schönheitssinn und tieferm Seelenausdruck ist Luca della Robbia auch ihm überlegen.

Um das Ende des 15. Jahrhunderts arbeitete *Baccio da Montelupo* die Statue des Ev. Johannes an Orsanmicchele; a ein gemäßigter und geschickter Nachfolger Verocchios, doch nicht ohne gezwungene Manier. An einem der Dogenmonumente in den Frari zu Venedig (des Pesaro, 1503) b wird ihm die Statue des Mars zugeschrieben.

In *Benedetto da Rovezzano* klingt noch einmal Ghiberti nach. Seine Reliefs mit den Taten des heil. Johann Gualbert c in den Uffizien (Gang der toskanischen Skulptur), vom Jahr 1515, deuten noch wesentlich in das vergangene Jahrhundert zurück; viel delikates Einzelnes, mehrere treffliche dramatische Momente (der Transport der Besessenen, die Bannung des Teufels von dem kranken Mönch), aber auch vieles matt und gedankenlos. — Die Statue des Ev. Jo- d hannes im Dom (Eingang zum Chor, rechts) ist eine fleißige, aber äußerst geringe Arbeit.

Beide letztgenannten überragt bei weitem *Giov. Franc. Rustici,* von welchem die Bronzegruppe der Predigt des e Täufers über der Nordtür des Baptisteriums gearbeitet ist. Er war Schüler Verocchios, und die Neider sagten dem Werke nach, daß ein anderer berühmterer Schüler jenes, Lionardo da Vinci, daran geholfen habe. Wie dem nun sei, es waltet in der Gruppe jener Geist des Hochbedeutenden, welchen wir unter den Malern vorzüglich bei Luca Signorelli wiederfinden. Die innere Aufregung ist in dem Täufer und ganz besonders in den beiden zuhörenden Pharisäern mit ergreifender Kraft, in letztern wie verhehlt, doch unwillkürlich hervorbrechend ausgedrückt. Die Gewandung gehört noch mehr dem 15. Jahrhundert an, während das Nackte schon der grandiosen und freien Behandlung der höchsten Blütezeit würdig erscheint. — *Lionardos* eigene Skulpturwerke sind auf klägliche Weise zugrunde gegangen.

In Pisa spielt die Skulptur seit Anfang des 15. Jahrhunderts keine Rolle mehr; ja man wird selten in der ganzen Kunstgeschichte ein so völliges Aufhören einer blühenden und tätigen Schule so genau mit dem politischen Sturz der betreffenden Stadt (1405) zusammengehen sehen. Von einem guten Bildhauer, dessen Formen etwa an die des

a Sandro Botticelli erinnern, sind die sieben Tugenden in Relief neben dem Hauptaltar in S. Maria della Spina; möglicherweise gehören die noch bessern drei Tugenden an
b dem Sarkophag des Erzbischofs Ricci († 1418, aber das Grab aus späterer Zeit) im Campo santo, bei N. 49, derselben Hand an, ebenso die Reliefstatuetten der Caritas, Misericordia usw. ebenda, N. 90, 94 usw.

Den Ausgang ins 16. Jahrhundert belegen die ziemlich
c guten und freien Skulpturen des Altars in S. Ranieri.

Die Skulptur von *Siena* seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts ist der gleichzeitigen sienesischen Malerei im ganzen überlegen, ja sie kann in betreff der neuen Auffassungsweise sogar gegenüber der florentinischen Skulptur eine zeitliche Priorität in Anspruch nehmen. Ihr wichtigster Meister, *Jacopo della Quercia,* ist wohl überhaupt der frühste unter jenen, welche den ausgelebten Stil, der einst von Giovanni Pisano ausgegangen, gegen eine derbere, mehr naturalistische Auffassung vertauschten. Von ihm
d sind zu Siena: zwei von den sechs Bronzereliefs am Taufbrunnen in S. Giovanni (Geburt und Predigt des Täufers), noch im Stil des 14. Jahrhunderts, und die Skulpturen der
e Fonte gaja auf dem großen Platz (1419), sein vollständigstes und anmutigstes Werk im neuen Stil. An dem Grabmal
f der Ilaria del Carretto († 1405) im linken Querschiff des Domes von Lucca ist die liegende Statue noch mehr germanisch, der Sarkophag dagegen — nackte Kinder (Putten), welche eine Fruchtschnur tragen — von einer weichen und schönen Lebendigkeit, die den Vorgängern noch fremd ist.
g (Die eine Seite von diesem Sarkophag befindet sich in den Uffizien zu Florenz, Gang der toskanischen Skulptur.) — Der Altar in der Sakramentskapelle zu S. Frediano in
h Lucca, datiert 1422, kann kaum von Quercia sein, wenn dieser schon 1419 die Fonte gaja gearbeitet hatte; freilich ist es schwer, neben ihm einen zweiten „Jacopo Sohn Pietros" aus bloßer Vermutung anzunehmen, da auch sein Vater Pietro hieß; vielleicht könnte das Werk früher von ihm gearbeitet und erst 1422 aus der Werkstatt gegeben worden sein. (Vgl. S. 544, d.) An der zweiten Tür der
i Nordseite des Domes von Florenz ist von ihm (eher als von Nanni di Banco) das Giebelrelief der Madonna della cintola, eine große feierlich bewegte Komposition, im Detail etwas flauer als die Fonte gaja.

Während in Toskana die großen Florentiner ihn allmäh-

lich in den Schatten stellten, gewann er durch seinen Aufenthalt in *Bologna* einen, wie es scheint, weitgreifenden Einfluß auf die oberitalische Skulptur. Hier sind die Skulpturen am Hauptportal von *S. Petronio,* begonnen 1429, a vielleicht seine bedeutendste Arbeit überhaupt; weniger die Statuen der Madonna und zweier Bischöfe in der Lünette, als die Reliefhalbfiguren der Propheten und Sibyllen in der Schrägung der Pforte und des Bogens. Die neue Kunstzeit spricht hier vernehmlich aus den scharf individuellen Köpfen und aus dem Momentanen der Bewegung. Die fünf Geschichten aus der Kindheit Christi am Architrav passen nicht wohl zu Quercias sonstigen Reliefs; die zehn Reliefs mit den Geschichten der Genesis an den Pilastern der Tür erregen ebenfalls einige Zweifel. Wenn sie aber von Quercia sind, so würden sie eine so früh im 15. Jahrhundert unerhörte Freiheit des Stiles bezeugen, während sie für das 16. Jahrhundert doch nur die Geltung von manierierten und wenig durchgebildeten Arbeiten haben könnten.

Ein bolognesischer Schüler Quercias *Niccolò dell' Arca* (st. 1494), fertigte die große tönerne, ehemals vergoldete b Reliefmadonna an der Fassade des Pal. Apostolico, die für die Zeit um 1460 kein bedeutendes Werk ist. — Wichtiger war Niccolòs Teilnahme an der Arca in S. Domenico, von c welcher er seinen Beinamen erhielt. Hier werden ihm mehrere der obern Statuetten und der kniende Engel rechts vom Beschauer[1] zugeschrieben; für die übrigen Statuetten (niemand sagt genau welche) nennt man einen wohl fünfzig Jahre jüngern Künstler, *Girol. Cortellini.* Genug daß es angenehme und lebensvolle Figürchen sind, die vielleicht im Abguß eine weite Verbreitung finden würden. (Der heil. Petronius und der Engel unten links vom Beschauer sind anerkanntermaßen von Michelangelo.) — Eine sehr tüchtige Arbeit des Niccolò ist auch das bemalte Reiterrelief d des Annibale Bentivoglio (1458) in der gleichnamigen Kapelle zu S. Giacomo maggiore (Chorumgang).

Den Einfluß von Quercias Stil wird man vielleicht außerdem erkennen an den Skulpturen der Fassade von Madonna di Galliera. Dagegen zeigt er sich da nicht deutlich, wo e man ihn erwarten sollte, nämlich in den Propheten und Sibyllen (unten) an den Seitenfenstern von S. Petronio,

[1] Welchen ich glaube für ein Werk des 16. Jahrhunderts halten zu müssen.

welche zum Teil gute Arbeiten verschiedener lombardischer Meister des 15. Jahrhunderts sind[1].

Von Quercias sienesischen Schülern führte *Urban von Cortona,* wie man glaubt nach des Meisters Entwürfen, die Statuen der HH. Ansanus und Victorius an den mittlern Pfeilern des Casino de' Nobili in Siena aus, lebendige und resolute Gestalten, die an das Beste von Verocchio erinnern; ähnliches gilt von dem etwas spätern *Neroccio* (Statuen in den beiden Seitennischen der runden Cap. S. Giovanni im Dom). *Vecchietta* dagegen hat die naturalistische Härte Donatellos ohne dessen innere Gewalt; seine Bronzestatue des Erlösers, auf dem Hauptaltar der Hospitalkirche della Scala, ist wie ein Andrea del Castagno in Erz; die Grabstatue des Soccino († 1467) in den Uffizien (erstes Zimmer d. Br.) sieht einem von der Leiche genommenen Abguß ähnlich, wenn auch die Falten nicht ohne Geschick geordnet sind. Auch die übrigen Sienesen sind nach den in den Gängen der Akademie aufgestellten Fragmenten zu schließen von keiner Bedeutung (die *Cozzarelli* u. a.), wenn nicht die mir unbekannten Skulpturen in der Osservanza ihnen doch einen bessern Platz anweisen. — Später folgt dann, ganz vereinzelt, der oben bei Anlaß der Dekoration (S. 227, b) erwähnte herrliche Altar in Fontegiusta.

Die *römische* Skulptur dieser Zeit ist eine fast ganz anonyme. Doch steht wenigstens am Anfang des Jahrhunderts der Name des *Paolo Romano* fest. In ihm regt sich, gleichzeitig mit Quercia, der beginnende Realismus wenigstens insoweit, daß seine liegenden Grabstatuen mit Geist und Freiheit individualisiert heißen können. (Grabmäler des Kard. Stefanschi, st. 1417, im linken Querschiff von S. Maria in Trastevere, — und des Komthurs Carafa im Priorato di Malta; — vielleicht schon dasjenige des Kard. Adam, st. 1398, in S. Cecilia.) -- Von zwei Schülern Paolos, *Niccolò della Guardia* und *Pierpaolo da Todi,* das aus einer Anzahl erzählender und anderer Reliefs bestehende Denkmal Pius' II. (st. 1464), im Hauptschiff von S. Andrea della Valle; später als Gegenstück hinzugearbeitet das Denkmal Pius' III.; beide ungünstig aufgestellt. — Von

[1] Die ältern nach dem Campo santo versetzten Grabmäler verschiedener Kirchen hat der Verfasser nur flüchtig gesehen. Es befindet sich darunter das Grabmal Papst Alexanders V.

den sichern Arbeiten des *Filarete, A. Pollajuolo*[1] und *Mino da Fiesole* (s. oben) war schon die Rede; sodann ist hier der Abschnitt über das Dekorative (S. 229) zu vergleichen.

Außer dem, was dort über den römischen Gräberluxus seit 1460 im allgemeinen gesagt ist (vgl. auch S. 217), muß hier zugestanden werden, daß der schönste Eindruck dieser römischen Skulpturen ein kollektiver ist. Sie geben *zusammen,* in ihrer edeln Marmorpracht, das Gefühl eines endlosen Reichtums an Stoff und Kunst; die Gleichartigkeit ihres Inhaltes der doch hundertfach variiert wird, erregt das tröstliche Bewußtsein einer dauernden Kunstsitte, bei welcher das Gute und Schöne so viel sicherer gedeiht als bei der Verpflichtung, stets „originell" im neuern Sinne sein zu müssen. An den Grabmälern ist der Tote in einfache Beziehung gesetzt mit den höchsten Tröstungen; ihn umstehen, in den Seitennischen, seine Schutzpatrone und die symbolischen Gestalten der Tugenden; oben erscheint, zwischen Engeln, die Gnadenmutter mit dem Kinde oder ein segnender Gottvater — Elemente genug für die wahre Originalität, welche hergebrachte Typen gerne mit stets neuem Leben füllt, und dabei stets neue *künstlerische* Gedanken zutage fördert, anstatt bei der Poesie und andern außerhalb der Kunst liegenden Großmächten um neue „Erfindungen" anzuklopfen.

Ein ganzes Museum von Skulpturen findet sich in *S. Maria del popolo;* hundert andere Denkmäler sind durch alle ältern Kirchen zerstreut. Wir nennen bloß das Bedeutendere. a

Der Art Minos stehen am nächsten: das Grabmal des Bartol. Roverella († 1476) in S. Clemente (rechts), mit wertvollen Reliefs von verschiedenen Händen, die trauernden Putten vorzüglich schön, die Madonna vielleicht von Mino selbst; b

— das Grab des jungen Albertoni († 1485) in S. M. del popolo (vierte Kapelle rechts), nahe verwandt mit dem S. 575, c erwähnten; c

— der Tabernakel der Nebenkapelle links in S. Gregorio; d

— die Gräber Capranica und de Coca in S. M. sopra Minerva (hinten rechts), mit ausgemalten Nischen; e

— die Gräber de Mella († 1467) und Rod. Sanctius († 1468) in der Halle hinter S. M. di Monserrato. Geringerer Grabmäler, Tabernakel usw. zu geschweigen. f

Parallel mit diesen Werken gehen diejenigen eines andern Meisters oder einer andern Werkstatt, welcher wir das

[1] Ob die bronzene Grabstatue eines Bischofs in S. M. del popolo (dritte Kapelle rechts) von ihm sein mag? *

beste verdanken. Ohne den herrschenden Typus des dekorativen Grabes und Altares zu überschreiten, zeigen diese Arbeiten einen höhern Adel des Stiles, eine lebendigere Durchführung alles Äußerlichen und einen schönern, oft ganz innigen Ausdruck, der doch nichts mit dem der umbrischen Maler gemein hat. Die frühsten: das Grabmal Lebretto († 1465) nächst dem Hauptportal von Araceli; — das des Alanus von Sabina in S. Prassede (eine der Kapellen rechts); — dann folgt das prachtvolle Monument des Pietro Riario († 1474) im Chor von SS. Apostoli, — mit welchem das ungleich spätere des Gio. Batt. Savelli († 1498) im Chor von Araceli eine bestimmte Stilähnlichkeit hat; — auch die Figuren der beiden Johannes in einem Vorgemach der Sakristei des Laterans gehören hierher. — Den Höhepunkt dieses Stiles bezeichnet dann der *Altar Alexanders VI.* (1492, als er noch Kardinal Borgia war) in der Sakristei von S. M. del popolo, mit den wunderschönen Engeln in den Bogenfüllungen; — und der kleine Altar des Guilermus de Pereriis (1490) im Chorumgang von S. Lorenzo fuori le mura; — endlich eine einzelne Figur des heil. Jacobus d. Ä. im Lateran (an einem Wandpfeiler des rechten Seitenschiffes). — Es ist auffallend, daß beim Dasein solcher Kräfte das Grabmal Sixtus· IV. in so (verhältnismäßig) geringe Hände fallen konnte, wie die erhaltenen Reliefs zeigen. (Krypta von S. Peter.)

Später findet sich auch der umbrische Gefühlsausdruck in einigen ausgezeichneten Werken; so sind an der Hoftreppe des Nebenbaues links an S. Maria maggiore Fragmente eines Altares eingemauert, welche köstliche Nischenfiguren und die besten, naivsten römischen Putten des 15. Jahrhunderts enthalten; — etwas später (1510) entstand das Grab eines Erzbischofs von Ragusa links vom Portal in S. Pietro in Montorio, von dem sonst wenig bekannten Bildhauer *Gio. Ant. Dosio,* mit einer sehr schönen, frei peruginesk empfundenen Madonna.

Unter den liegenden Bildnisstatuen der Gräber ist diejenige des Pietro Mellini († 1483) in der gleichnamigen Kapelle in S. M. del popolo besonders bemerkenswert durch die naturalistische Strenge, womit Kopf und Hände individualisiert sind; — ähnlich die des Cordova († 1486) in der Halle hinter S. M. di Monserrato. Wen die Grabstatue Alexanders VI. († 1503) interessiert, findet dieses mittelmäßige, doch in den Zügen wahrscheinlich sehr getreue

Werk in der Krypta von S. Peter. (Die Gebeine liegen im Chor von S. M. di Monserrato.) Die lieblichsten Mädchenköpfe an dem einen Grabe der Familie Ponzetti (1505 und 1509) in S. M. della Pace (Hauptschiff links); zwei gute Greisenbüsten an dem Grabmal Bonsi, Vorhalle von S. Gregorio. — Über der Treppe der Villa Albani die liebenswürdig-naturalistische Büste einer angehenden Matrone (der Teodorina Cybò). a b c

Noch zu den bessern Arbeiten gehörend, doch ohne tiefere Eigentümlichkeit: in S. M. del popolo: das prächtige Grabmal Lonati (Querschiff links); — das Grab des Cristoforo Rovere (nach 1479, erste Kapelle rechts); — des Giorgio Costa (1508, vierte Kapelle rechts); — des Pallavicini (1507, erste Kapelle links); — des Rocca (1482, in der Sakristei); — die letztern vier vielleicht von demselben Künstler, welcher in der Minerva die Grabmäler Sopranzi (1495, letzte Kapelle des rechten Seitenschiffes) und Ferrix (1478, im ersten Klosterhof), außerdem vielleicht auch das Grab des Diego de Valdes (1506, in der Halle hinter S. M. di Monserrato) schuf. Alles Arbeiten von einer gewissen stereotypen Eleganz, mit einzelnen trefflichen Bestandteilen. Die Masse der übrigen marmornen Grabmäler und Altäre lassen sich meist einer der eben angegebenen Rubriken unterordnen; sie alle zu nennen, fehlt uns der Raum. Es gibt darunter sehr kostbare, welche nur wenig eigentümliches Leben, und sehr einfache, welche doch irgendeinen ganz schönen Zug enthalten. d e f

In *Genua* drang der realistische Skulpturstil nur sehr langsam durch. Man sieht im Dom auf dem ersten Altar rechts das Relief einer Kreuzigung, von guter und fleißiger Arbeit, etwa aus der Mitte des Jahrhunderts, und doch kaum von einem fernen Echo der florentinischen Umwälzung berührt. Ebenso ist (in der ersten Kapelle links) das Grabmal des 1461 verstorbenen Kardinals Giorgio Fiesco in der Anordnung sowohl als in der recht schönen und ausdrucksvollen Behandlung fast noch ein Werk des vorhergehenden Jahrhunderts. — Das Türrelief mit der Anbetung der Könige, an dem Hause N. 111 Strada degli orefici ist vielleicht kaum früher und doch noch fast germanisch; hier nennenswert als das beste unter sehr vielen. Am frühesten meldet sich der Realismus des 15. Jahrhunderts — vielleicht selbständig, vielleicht auf eine Anregung hin, die von Quercia herstammen könnte — in den *Ehren-* g h i

statuen verdienter Bürger. Wohl ein Dutzend derselben aus dieser Zeit stehen teils (nebst neuern) in den Gängen
a und im Hauptsaal des Pal. S. Giorgio am Hafen, teils in
b den fünf Außennischen eines Palastes an Piazza Fontana amorose (N. 17, er heißt Pal. Spinola), auch anderswo. Bei ungeschickter Gestalt und Haltung, bei einer bisweilen rohen Draperie ist doch in den Köpfen, auch wohl in den Händen der Ausdruck des individuellsten Lebens hier und da vollkommen erreicht. (Auch für die Trachten von Wert.)
c Ein kenntlicher florentinischer Einfluß ist vielleicht zuerst an den erzählenden Reliefs der Außenseite und der großen innern Lunetten der Johanneskapelle im Dom sichtbar; ungeschickte, selbst rohe Arbeiten, die man nicht einmal Mino da Fiesole, geschweige denn Matteo Civitali zutrauen möchte, als dessen Arbeit wenigstens die Lunette links gilt. Mit den notorischen Arbeiten Matteos (S. 573, d) schließt dann das Jahrhundert.

Woher für *Venedig* die Anregung zu dem neuen Stil kam, ist schwer zu sagen. Derjenige bedeutende Künstler, welcher in den ersten vier Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts die Reihe der Renaissancebildhauer eröffnet, *Mastro Bartolommeo,* wächst so allmählich in den neuen Stil hinein, daß man annehmen darf, er sei selbständig durch den Zug der Zeit darauf gekommen, noch ehe die Antikensammlung des (1394 geborenen) Malers Squarcione in Padua vorhanden war[1].
d Sein frühestes Hauptwerk, in der entlegenen Kirche der *Abbazia* (links vom Portal), ist eine große ehemalige Türlünette; die „Mater misericordiæ", von jener reichen deutschen Lieblichkeit des Antlitzes, die aus so manchem venezianischen Marmorkopf des 14. Jahrhunderts herausschaut, steht zwischen kleinern knienden Mönchen, deren Gebärden und Bildniszüge die tiefste Andacht ausdrücken; Engel halten das Gewand der Jungfrau über ihnen ausgespannt; der übrige Raum ist ausgefüllt durch Laubwerk mit den Halbfiguren von Propheten; das Kind ist als Relief in die kolossale Agraffe versetzt, welche den Mantel der Maria zusammenhält — eine in diesem architektonischen Stil und in dieser Zeit vollkommen glückliche Kühnheit[2]. — Zu

[1] Vasari, im Leben des Scarpaccia, nennt wohl einen florent. Bildhauer Simone Bianco, der sein Leben in Venedig zugebracht habe, gibt aber keine Werke desselben an.

[2] Für welche überdies byzantinische Vorbilder vorhanden waren.

den Seiten zwei Engelstatuen, dekorativ und fast roh wie die Lünette auch, aber von demselben tiefen Ausdruck. (An der Wand gegenüber drei Statuen weiblicher Heiligen, schon dem spätern Stil Bartolommeos näher.)

Wenn nun hier noch der germanische Stil, obwohl bereits gemildert, vorherrscht, so zeigt die Portallünette an der a
Scuola di S. Marco einen ganz ähnlichen Gegenstand entschieden in der neuen Art gebildet. Wir sehen S. Marcus, eine würdige Gestalt, thronend zwischen der knienden Bruderschaft, deren Vorsteher ihm die linke Hand küßt, während er mit der Rechten segnet. Der Stil der neuen Zeit drückt sich ganz sprechend aus in einem jener neu gewonnenen Reizmittel, die dem 14. Jahrhundert noch ganz fremd waren: S. Marcus sitzt nach links und wendet sich nach rechts (vom Beschauer). — Die Statuen neben und über der Lunette scheinen neuer und restauriert.

Das wichtigste spätere Werk Bartolommeos sind dann die Skulpturen an der *Porta della carta* des Dogenpalastes b
(1439). Sowohl in den vier Tugenden als in den Engeln und Putten oben trifft er hier — wahrscheinlich zufällig — ziemlich nahe mit Quercia zusammen. Mit dem mutwilligen Herumklettern, ja schon mit der Darstellung dieser nackten Kinder ist die Renaissance offen ausgesprochen; von den Tugenden gibt die Fortitudo ein herrliches Motiv, welches so ganz verschieden von Ghibertis Art und doch parallel mit derselben die Freiheit des neuen Stiles mit der Würde des germanischen verbindet[1]. — (An dem Haupt- c
fenster gegen die Riva hin, welches der Verfasser Reparatur halber verdeckt fand, will man in den Statuen ebenfalls Bartolommeos Stil erkennen. Außerdem werden ihm die Apostel und der heil. Christoph an der Fassade von S. Maria dell' Orto zugeschrieben; letzterer wohl am ehesten mit d
Recht; die Apostel scheinen von verschiedenen Händen zu sein[2]).

Dem wachsenden Kunstbedürfnis der Republik scheinen diese und andere einheimische Kräfte bald nicht mehr genügt zu haben. Donatello erschien in Padua (S. 565 ff.);

[1] Fast gleichzeitig mit der Porta della carta entstand das Heiligengrab des Beato Pacifico († 1437) im rechten Querschiff der Frari. *
Schlecht erhalten und ungünstig in dunkler Höhe befestigt, *scheint* es der Art des Bartolommeo ähnlich.

[2] Von zwei verschiedenen guten Zeit- und Stilgenossen sind in Madonna dell' orto vorhanden: auf dem dritten Altar rechts eine lebens- **

Verocchio wurde für ein großes Denkmal in Anspruch genommen (S 570, d). Auch andere Toskaner arbeiteten früher und später in Venedig, wie z. B. die sonst nicht bekannten
a Piero di Niccolò aus Florenz und Giovanni di Martino aus Fiesole, welche das Dogengrab Mocenigo († 1423) im linken Seitenschiff von S. Giovanni e Paolo fertigten, offenbar unter Donatellos Einfluß (und kaum vor 1450); ein Werk, das sich durch die Schönheit der Köpfe an den zahlreichen Statuetten auszeichnet.

Die paduanische Malerschule mit ihrem scharfen, fleißigen Modellieren, ihren plastischen und antiquarischen Studien mußte ihrerseits ebenfalls auf die Skulptur wirken; keine Malereien des damaligen Italiens haben einen so ausgesprochenen plastischen Gehalt wie die übrigen, Verocchio etwa ausgenommen. — Wahrscheinlich empfing von ihr aus der veronesische Bildhauer *Antonio Rizzo* seine An-
b regung. Von ihm sind (um 1471) die Statuen Adam und Eva im Dogenpalast (unten gegenüber der Riesentreppe) gearbeitet; ersterer eine vorzüglich tüchtige Bildung, deren Naturalismus gemildert erscheint durch die ergreifende Gebärde und Miene des Schuldbewußtseins; bei Eva ist derselbe schon störender.

Seit der Mitte des 15. Jahrhunderts erscheinen dann mehrere Bildhauerwerkstätten nebeneinander und in wechselseitiger Einwirkung aufeinander. Die wichtigsten derselben sind die der *Bregni*, der *Lombardi* und des *Leopardo*. Die Gesamtheit ihrer Produktionen ist schon der Masse nach sehr bedeutend; an innerm Gehalt bilden dieselben das wichtigste Gegenstück zu den Werken der gleichzeitigen Toskaner. Es ist der Realismus des 15. Jahrhunderts ohne Donatello, ohne die extremen Härten, aber auch ohne die entschiedene Kraft der Motive. Es mangelt nicht an Bestimmtheit der Formen, zumal der Gewandung, wohl aber an der unablässigen Beobachtung des bewegten Körpers; daher sind auch der Attituden wenige, die sich um so häufiger wiederholen; die Behandlung des Nackten ist beträchtlich konventioneller als gleichzeitig bei den Vivarini und bei Mantegna. Den Ersatz bildet ein sehr entwickelter Sinn für schöne und anmutige Formen und für höhern Gefühlsausdruck; noch verhüllt und befangen bei Pietro Lombardo, der in den Köpfen mannigfach die Härten eines

große stehende Madonna, von etwas deutschem Charakter; über der Sakristeitür die Halbfigur einer Madonna, milder und anmutiger.

Bart. Vivarini teilt; gesteigert bis zum tiefsten und süßesten Reiz bei Leopardo.

Die Antike wirkt nur stellenweise direkt ein, dann aber so stark wie vielleicht bei den damaligen Florentinern nirgends. Im ganzen ist allerdings eher die Malerei der paduanischen Schule als Führerin dieser Skulptur zu betrachten. Mit ihr ist der Ausdruck vieler Köpfe, die Behandlung der Falten und Brüche des Gewandes, auch die Stellung vieler Figuren am nächsten verwandt. Auch an Cima, Carpaccio und Giovanni Bellini wird man vielfach erinnert. Angewiesen auf die zum Teil zweifelhaften und unbestimmten Namengebungen, welche bis jetzt im Gange sind, können wir unmöglich die einzelnen Künstlercharaktere scharf voneinander abgrenzen. Unsere Aufzählung macht deshalb keinerlei systematische Ansprüche.

Die ältern *Bregni, Antonio* und *Paolo,* erscheinen noch wie Schüler des Mastro Bartolommeo an dem Dogengrab Franc. Foscari († 1457) im Chor der Frari (rechts). Nicht nur ist a
die Dekoration noch gotisch wie bei jenem, sondern sie gleichen ihm auch in der tüchtigen, an Quercia erinnernden Lebensauffassung. — Gegenüber steht das derselben Künstlerfamilie zugeschriebene Dogengrab Tron († 1472), in der Dekoration schon vollkommene Renaissance, im Figürlichen sehr ungleich und jedenfalls von verschiedenen Händen; die Dogenstatue insbesondere wird als Werk des Antonio namhaft gemacht. An den beiden Tugenden zu seinen Seiten haben wir die ersten vollständigen Typen derjenigen fleißigen, zierlichen und angenehmen Gewandstatuen, welche sich in Venedig bis gegen das Jahr 1500 wiederholen; der Schildhalter links ist eine treffliche lebendig gewendete Figur, wahrscheinlich von

Lorenzo Bregno, welcher die Hauptkraft der Schule wurde. Von ihm ist wahrscheinlich das Denkmal des Feld- b
herrn Pesaro († 1503) im rechten Querschiff derselben Kirche (über der Sakristeitür) mit den Statuen des Verstorbenen, des Neptun und des Mars — letztere freilich von *Baccio da Montelupo,* dessen florentinische Lebensderbheit den Venezianern überlegen erscheint. — An dem Vorbau im Hof des Dogenpalastes möchte der Schildhalter c
neben Bandinis Statue des Herzogs von Urbino ebenfalls eine Arbeit Lorenzos sein. — In S. Giovanni e Paolo ist die Statue des Feldherrn Naldo (rechtes Querschiff, über der d
Tür) vom Jahr 1510 ein ziemlich lebloses Werk.

Mit oder bald nach den Bregni traten die *Lombardi* auf, vielleicht nicht bloß eine Familie, sondern eine Kolonie lombardischer Bildhauer, deren Stil, wie wir sehen werden, mit den besten gleichzeitigen Werken des übrigen Oberitaliens eine nahe Verwandtschaft zeigt. Als Baumeister und Dekoratoren werden ihrer fünf oder sechs genannt (S. 203, Anm.); in der Skulptur kommt hauptsächlich *Pietro* mit seinen Söhnen *Antonio* und *Tullio* in Betracht.

Was sie gemeinschaftlich hervorbrachten, wird sich jetzt kaum mehr scheiden lassen. Pietros Namen, aber von spä-
a terer Hand, habe ich nur an einer Statuette des heil. Hieronymus in S. Stefano (dritter Altar links) entdecken können; danach eine ganze große Anzahl von Werken näher bebestimmen zu wollen, in welchen man die „Schule der Lombardi" oder die „Art der Lombardi" im allgemeinen zu erkennen pflegt, wäre ein gewagtes Unternehmen. Als allgemeines Schulgut sind der Betrachtung besonders wert:
b An der Scuola di S. Marco die obern Statuen zwischen und über den Rundgiebeln.
c Im Dogenpalast an dem Vorbau gegenüber der Riesentreppe: die *Figuren auf den Spitztürmchen,* zum Teil auf kugelförmigen von hübschen Putten gehaltenen Untersätzen; diese am besten von der Sala del collegio aus sichtbaren Statuen sind zum Teil sehr geistvoll und lebendig, besonders die Prudentia mit dem Spiegel.
d An S. Maria de' miracoli: die sämtlichen Außenskulpturen; der Gottvater und die anbetenden Engel über und neben der halbrunden Obermauer nur Dekorationsarbeit, aber vorzüglich schön gedacht; die Halbfiguren der Propheten und Heiligen in den Bogenfüllungen der obern Pilasterordnung, ebenfalls trefflich ausdrucksvoll und von meisterhafter Arbeit.
e In der Capella Giustiniani zu S. Francesco della Vigna (links neben dem Chor) verraten von den Reliefhalbfiguren an den Wänden die *vier Evangelisten* einen besonders geistvollen Künstler (*Tullio Lombardo?*); die übrigen scheinen von demjenigen noch etwas befangenern, aber ernsten
f und tüchtigen Meister, welcher die Halbfiguren der Propheten an den Chorschranken der Frari verfertigte. (Der Altar nebst Predella und Vorsatz, sowie der Relieffries mit der Geschichte Christi sind zierliche, aber geringe Arbeiten.)
g In den Frari könnten die Statuen der Apostel und Heiligen

über den Chorschranken am ehesten ein Werk dieser Schule sein. Außerdem wird derselben dort das Grab des Jacopo Marcello († 1484) vermutungsweise zugeschrieben (im rechten Querschiff, rechts).

In S. Stefano enthält außer der genannten Arbeit die Sa- a
kristei zwei halbe und zwei ganze Heiligenfiguren des Pietro; letztere für ihn vorzüglich charakteristische Werke.

In S. Giovanni e Paolo ist das Dogengrab Mocenigo († 1476), b
rechts vom Portal, eine gemeinschaftliche Arbeit des *Pietro, Antonio* und *Tullio;* ein Haupttypus der frühern Gräber dieser Art, mit lauter Helden, die den Sarg tragen und in Seitennischen stehen, mit Putten, welche aus Engeln zu kriegerischen Pagen geworden sind, mit Trophäen und Herkulestaten in Relief; das Christliche beschränkt sich auf ein oberes Flachrelief, die Frauen am Grabe, und auf kleine Giebelstatuen des Erlösers und zwei Engel — von schönem Ausdruck, während das übrige von mittlerm Werte, der Doge nur durch seinen Porträtkopf ausgezeichnet ist. — Ebendaselbst im linken Seitenschiff das Dogengrab Marcello († 1474), anonym, aber ohne Zweifel ebenfalls aus c
dieser Werkstatt, am ehesten von *Pietro* selbst, mit vier in seiner Art hübschen Tugenden.

Die vergoldete Madonna an der Torre dell' Orologio, welche d
ebenfalls dieser Schule zugeschrieben wird, ist von gutem und mildem Ausdruck, aber in der Anordnung nicht geschickt[1].

Pietro und *Antonio* arbeiteten endlich (1505—1515) die Mo- e
delle der großen Bronzearbeiten in der *Capella Zeno zu S. Marco* gemeinschaftlich mit.

Alessandro Leopardo, der ebenfalls das Haupt einer beträchtlichen eigenen Werkstatt war. Ihm wird vor allem das schönste der Dogengräber beigelegt, dasjenige des *Andrea Vendramin* († 1478) links im Chor von S. Giovanni f
e Paolo. Verglichen mit den Gräbern des P. Lombardo ist schon die Einteilung besser, ohne jene allzu gleichartigen Wiederholungen; die untern Figuren — drei Genien mit Leuchtern am Sarkophag, zwei Helden in Seitennischen und zwei später beigefügte Figuren — haben die nötige freie Luft über sich; oben folgen nur Reliefs verschiedenen

[1] In Ravenna werden dem Pietro Lombardo oder den Lombardi * überhaupt beigelegt: eine Altareinfassung und ein Grabmal in S. Francesco, und ein S. Marcus (Hochrelief, datiert 1491) im Dom, ein ausgezeichnetes Werk.

Grades und eine leichte Giebelverzierung, Sirenen, welche ein Medaillon mit dem Christuskinde halten; auch unten an dem herrlich verzierten Sockel sind die Engel mit der Schrifttafel und die beiden Putten auf Meerwundern in Relief gebildet. Dieser Sinn des Maßes und der Abstufung bezeichnet hier allein schon den großen Künstler, ebenso die Behandlung des Einzelnen. Zwar sind seine Motive zum Teil kaum entschiedener als die der Lombardi; seine Helden stehen, seine Engel laufen nicht freier und besser; nur in den Tugenden am Sarkophag fällt eine edlere und freier abwechselnde Stellung auf, welche auf einem sehr unmittelbaren Studium der Antike beruhen muß. Das Beste aber hat Lompardo nicht aus dieser Quelle; ich meine die wunderbare Süßigkeit und Milde der reichgelockten jugendlichen Köpfe, die in dieser Zeit geradezu nur bei Lionardo da Vinci ihresgleichen finden. Und der eine herrliche Putto, welcher auf seinem Seepferd so wohlgemut über die Wellen gleitet, ist auch wohl ebenso von Leopardo beseelt, wie die Putten der Galatea es von Raffael sind.

a Außerdem sind notorisch von Leopardo die drei *Flaggenhalter* auf dem Markusplatz, deren Figürliches dieselbe Benutzung antiker Vorbilder mit großem natürlichen Schönheitssinn verbunden offenbart[1].

Nach Maßgabe dieser Werke hat man nun auszuscheiden,
b welche Teile der Skulpturen in der Kapelle Zeno zu S. Marco ihm gehören. Es handelt sich um eine der prachtvollsten Grabstätten des 16. Jahrhunderts, diejenige des Kardinals Gio. Batt. Zeno. An dem Sarkophag selbst sind

[1] Hier oder nirgends sind zwei Reliefs unterzubringen, welche zu den schönsten in Venedig gehören. In einer Nebenkapelle des rech-
• ten Querschiffes von S. Trovaso findet sich ein Altarvorsatz, der in flacher, etwas unterhöhlter Arbeit Engelkinder mit den Passionsinstrumenten (ähnlich denjenigen in dem muranesischen Altarbild der Krönung Mariä in der Akademie) und seitwärts musizierende
• Engel darstellt, von der naivsten Anmut in Köpfen und Gebärden und mit großem, raffiniertem Geschick der Verkürzungen. Man glaubt ein florentinisches Werk vor sich zu sehen, bis man dieselbe Behandlung in einem Relief der Camera a letto des Dogenpalastes
† wiedererkennt; zwei Heilige empfehlen den knieenden Dogen und den Patriarchen der thronenden Madonna; es ist die Seele Giovanni Bellinis in Marmor. Das Christuskind schreitet über der Mutter Knie den Männern freundlich entgegen. Ob diese köstlichen Werke von Leopardo sind, mag zweifelhaft bleiben; aber sie kommen seiner Art näher als der aller übrigen.

wohl die sechs zum Teil den Deckel haltenden Tugenden von Leopardo; sie erscheinen allerdings freier, ihm mehr gemäß, weniger durch die Antike befangen als diejenigen am Grabmal Vendramin. Die liegende Statue des Kardinals ist schwer zu definieren. Auf dem Altar sind die Statuen des Petrus und des Täufers Johannes wohl am ehesten von Pietro oder Antonio Lombardi, herrliche Köpfe, welche die unvollkommene Stellung wohl gutmachen; ebenso das Relief des Thronhimmels (Gottvater mit Engeln). Die berühmte Madonna della Scarpa dagegen, dieser reine Gedanke der goldenen Zeit Giov. Bellinis, mag wiederum eher dem Leopardo angehören. Vorzüglich schön ist das auf ihrem rechten Knie sitzende Kind, welches sich eben zum Segnen anschickt.

Unter diesen gemischten Eindrücken scheinen *Pietro Lombardos* Söhne *Antonio* und *Tullio* aufgewachsen zu sein. Von Antonio werden meines Wissens nur zwei sichere Einzelarbeiten namhaft gemacht: die Statue des heiligen Thomas von Aquino über dem Grabmal Trevisan[1] a im linken Seitenschiff der Frari, und in S. Antonio zu Padua, Cap. del Santo, das neunte Relief, wovon unten. Er folgt oder geht voran (im Stil) seinem berühmtern Bruder *Tullio*. Von Leopardo und von dem Studium der Antike zugleich berührt, hat er diese Einwirkungen mit der Lehre seines Vaters in einen gewissen Einklang gebracht. Sein großer Schönheitssinn hat sich zwar in gewisse Manieren verfangen, da die innere Kraft demselben nicht gleich stand. (Feine, wie gekämmte Falten, unnütze Zierlichkeiten der Haare, konventionelle Stellungen usw.) An sicherer Naivität steht er dem Leopardo beträchtlich nach. Allein im günstigen Fall hat er Werke hervorgebracht, welche nicht zu den großartigsten, wohl aber zu den ansprechendsten jener Zeit zu rechnen sind.

Zum Frühesten möchten diejenigen Arbeiten in S. Maria b de' miracoli gehören, welche ich ihm glaube zuschreiben zu müssen; es sind die halben Figuren auf der Balustrade der Chortreppe — worunter Maria und gegenüber der Engel Gabriel vielverheißend erscheinen wie Jugendwerke Raffaels — und die Reliefscheiben an den meisten Türpfosten. Dann sind datiert vom Jahre 1484 die vier knienden Engel, c

[1] Von wem ist an diesem Grabe die Porträtstatue des jungen, 1528 verstorbenen Alvise Trevisan? Jedenfalls ein Muster des nobeln Liegens eines vornehmen Toten.

welche das Taufbecken in S. Martino (links) tragen, schön gedacht, mit andächtigen und anmutigen Köpfen. Nicht viel später möchte das große Relief in *S. Giovanni Crisostomo* (zweiter Altar links) entstanden sein; Christus, von den Aposteln umgeben, legt die Hand auf eine gekrönte Frau; wahrscheinlich eine etwas ungewöhnliche Darstellung der Krönung Mariä, womit auch die oben erscheinende Glorie wohl stimmen würde. In den Köpfen, zumal der Hauptpersonen, ist eine eigentümliche klassische Idealität erstrebt, die in der damaligen Skulptur sonst kaum vorkommt. —

a Von den untern Skulpturen der *Scuola di S. Marco* kommen die zwei ziemlich befangenen Löwen weniger in Betracht als die zwei Taten des heiligen Markus, bei welchen dem Künstler nicht bloß römische, sondern griechische Reliefs scheinen vorgelegen zu haben, wie besonders aus der Behandlung der hinten stehenden Personen erhellt. Womit dann die perspektivisch gegebene Halle, die den Raum darstellt, wunderlich kontrastiert. — Ebenfalls noch früh: das

b Dogengrab Moncenigo († 1485) in S. Giovanni e Paolo, links vom Portal; hier ist von den allegorischen Seitenfiguren die eine nach einem bekannten antiken Musenmotiv unmittelbar kopiert; in dem Sockelrelief sucht Tullio eher seine Manier mit dem süßen Ausdruck Leopardos zu verbinden.

Von den spätern Arbeiten der beiden Brüder enthält die Kapelle des h. Antonius im *Santo zu Padua* das Wichtigste. Wir lernen hier (im neunten Relief, wo der Heilige ein klei-

c nes Kind zum Sprechen bringt) den Antonio Lombardi als bedeutenden Komponisten kennen; von der Schönheit der Antike erscheint er auf unbefangnere Weise durchdrungen und geleitet als Tullio. Letzterem gehören das sechste und das siebente Relief (wie der Heilige die Leiche eines Geizhalses öffnet und statt des Herzens einen Stein findet; wie er das gebrochene Bein eines Jünglings heilt); das erstere, bez. 1525, muß ein Werk seines hohen Alters sein, und es ist das freiere, weichere von beiden; denn das siebente hat bei bedeutenden Schönheiten auch noch alle Unarten der frühern Werke Tullios.

Ein Zeitgenosse, vielleicht ebenfalls eher Lombarde als Venezianer, *Antonio Dentone*, hält in den Bildnisfiguren an dem charaktervollen Naturalismus fest, während seine Idealfiguren teils eine mehr allgemeine Formenbildung, teils ein Hinneigen zu dem übertriebenen Ausdruck eines

Mazzoni verraten. So das Relief einer Pietà mit Heiligen, in a
der Salute (Vorraum der Sakristei), wenn ihm dasselbe mit
Recht beigelegt wird. An dem Grabmal des Feldherrn Mel- b
chior Trevisan († 1500) in den Frari (zweite Kapelle, links
vom Chor) ist die Porträtstatue eine der besten in jener
herben Art, die beiden gepanzerten Putten dagegen nur all-
gemeines Schulgut. Ebenso verhält es sich mit dem Denk-
mal des Vittor Capello (1480) im linken Querschiff von c
S. Giovanni e Paolo; der kniende Ritter ist voll Wahrheit
und Innigkeit, die heil. Helena, welche vor ihm steht, ziem-
lich unsicher in Haltung und Zügen. Die artige Halbfigur d
einer Heiligen in der Abbazia (Kapelle hinter der Sakristei)
steht doch nur mit Pietro Lombardo parallel.

Eine andere gute anonyme Arbeit, welche im Ausdruck
an die Gemälde des Cima da Conegliano erinnert, ist e
das Bronzerelief einer Madonna mit Heiligen im rechten
Seitenschiff von S. Stefano (bei der Sakristeitür).
Dagegen erscheinen die Apostel an beiden Wänden des
Chores daselbst, von einem gew. *Vittor Camelo,* nur als f
zaghafte Arbeiten eines Schülers der Lombardi. — Von
demselben Künstler aber enthält die Akademie zwei kleine g
bronzene Hochreliefs mit Szenen nackter Kämpfenden,
etwa für ein Feldherrngrab bestimmt; überaus lebendig
und dabei für jene Zeit und Schule gar nicht überfüllt,
sondern plastisch komponiert, im ganzen von den besten
damaligen Reliefs.
Den *Pyrgoteles,* welcher die Madonna in der Türlünette h
von S. Maria de' miracoli gemacht hat, möchte man für
einen begabten Dilettanten halten, der glücklich einen
schönen Kopf und ein interessant scheinendes Motiv gefun-
den hat. (Das Kind faßt den Daumen an der Hand der
Mutter, auf welcher es sitzt.) Man glaubt, der Künstler
habe der bekannten griechischen Familie der Lascaris
angehört.

In Padua hatte *Donatello* längere Zeit gearbeitet und sein
Einfluß überwiegt noch das ganze Jahrhundert hindurch,
obwohl auch die verschiedenen venezianischen Schulen
daneben vertreten sind.
Einem seiner toskanischen Schüler, *Giovanni von Pisa,* ge-
hört das tönerne Altarrelief der Cap. SS. Jacopo e Cristo- i
foro (Eremitani), Madonna mit sechs Heiligen nebst Pre-
della, Puttenfries und andern Zutaten. Neben die Skulp-
turen der Lombardi usw. gehalten, zeugt dies Werk bei

allen Härten doch deutlich für die siegreiche toskanische Leichtigkeit, alle Lebensäußerungen sich eigen zu machen und darzustellen.

Auch der Paduaner *Vellano* war Donatellos Schüler und
a seine Bronzereliefs an den Chorwänden des Santo (1488) zeigen deutlicher als irgendein toskanisches Schulwerk, wohin man gelangen konnte, wenn man Donatellos Freiheiten nachahmte, ohne seinen Verstand und seine allbelebende Darstellungsgabe zu besitzen. Es sind ganz kindlich aufgeschichtete Historien in zahllosen, sorgfältigen Figürchen. Dagegen lebte in *Andrea* Briosco genannt *Riccio* (Crispus, von seinen gelockten Haaren) der echte Geist der großen
b Zeit. Das Figürliche an seinem berühmten ehernen Kandelaber im Chor des Santo (S. 241, h) ist zwar um soviel glücklicher, je mehr es sich dem Dekorativen nähert (Nereidenzüge, Kentauren usw.), aber auch die überfüllten erzählenden Reliefs sind geistvoll und originell. In den zwei Reliefs
c jener von Vellano begonnenen Reihe an den Chorwänden, welche dem Riccio angehören, zeigt sich eine ungemeine Überlegenheit. (David vor der Bundeslade; Judith und Holofernes, vom Jahr 1507.) Der Stil des 15. Jahrhunderts ist, wie überall, so auch hier, dann am reizendsten, wenn er sich dem idealen Stil zu nähern beginnt.

In derselben Art sind noch eine Anzahl andrer Skulpturen gearbeitet, deren Urheber dem Verfasser nicht bekannt
d sind. — In S. Francesco sieht man (linkes Querschiff) ein großes Bronzerelief der thronenden Jungfrau zwischen zwei heil. Mönchen, und (rechtes Querschiff) das ebenfalls bronzene Grabrelief eines Professors, der hinter seinem Schreibtisch, Bücher nachschlagend, abgebildet ist; zu beiden Seiten Putten als Schildhalter, angenehme Werke,
e wenn auch ohne höheres Leben. — In den Eremitani (rechts und links von der Tür) gewaltige Tabernakel von Terrakotta, bemalt, mit großen Statuen und zahlreichen, auch dekorativ nicht wertlosen Zutaten, der eine (mit dem Gemälde in der Mitte) datiert 1511. In beiden scheint der Stil Donatellos und derjenige der Lombardi gemischt.

f In der Akademie von Venedig sind einige bedeutende Bronzereliefs aus Riccios Schule; das einzige, welches in der Tat so bezeichnet ist, eine Himmelfahrt Mariä mit den Jüngern am Grabe, ist in dem kleinen Maßstab erhaben gedacht, im Ausdruck tief und innig, in Zeichnung und Komposition Ghiberti vergleichbar, überhaupt eines der

Meisterwerke italienischer Skulptur; — vier andere, dem Riccio selber zugeschrieben und von 1513 datiert, enthalten die Geschichte der Kreuzerfindung; im Detail sind sie dem erstgenannten wohl verwandt, aber viel überfüllter und in manchen Motiven sogar flau und unrein; — dagegen ist die Tür eines Sakramenthäuschens, welche ohne allen Grund dem Donatello zugeschrieben wird, wohl des Meisters der Himmelfahrt Mariä würdig; unter einem Renaissanceportal sieht man eine anmutige Engelschar; die mittlern halten ein Kreuz; an der Basis zwei kleine Reliefs mit Passionsszenen. — Von dem etwas spätern Medailleur *Cavino,* der die sog. Pataviner-Münzen machte, befindet a
sich ebenda ein peinlich fleißiges Relief, S. Martin mit dem Bettler.

Wie im übrigen *Oberitalien* der realistische Stil des 15. Jahrhunderts eindrang, ist der Verfasser nicht imstande näher anzugeben. Reisende Florentiner, auch wohl die Einwirkung Quercias von Bologna her mögen das vollendet haben, wozu der Antrieb schon in der Zeit lag. Man sieht z. B. in S. Fermo zu *Verona* (links vom Haupt- b
portal) das Familiengrab Brenzoni, angeblich von einem Florentiner *Giov. Russi,* welches in einer schön realistisch, doch nicht in Donatellos Manier belebten Wandgruppe die Auferstehung darstellt; der Sarkophag ist zum Grab Christi umgedeutet, vor welchem die schlafenden Wächter sehr gut und geschickt angebracht sind; ein Engel hält den Grabstein, andere die Leuchter, Putten ziehen den Vorhang. — Von diesem Geiste berührt mag dann ein Einheimischer das schon (S. 160, a) erwähnte Reiterdenkmal des Sarego c
(1432) im Chor von S. Anastasia zu Verona geschaffen haben. Vor und hinter dem Feldherrn stehen — nicht mehr auf gotischen Konsolen, sondern auf naturalistisch dargestellten Felsstufen — zwei geharnischte Knappen, welche den Vorhang des Baldachins auf die Seite halten; der vordere zieht die Mütze vor dem Herrn; auf dem Gipfel des Baldachins ein Schildhalter. Dies ganze, durchaus profane Werk ist umgeben von einer barock-gotischen Einrahmung; erst über dieser folgen — in Fresko — Engel, Heilige und Legendenszenen. Auch alles Plastische ist bemalt.

Was sonst im Westen von Venedig bis ins Herzogtum Mailand hinein von Skulpturen seit etwa 1450 vorkommt, hat fast durchgängig eine nahe Verwandtschaft mit

dem Stil der Lombardi, deren Namen wir deshalb (S. 589) unbedenklich als Landesnamen in Anspruch genommen haben. Es sind dieselben konventionellen Stellungen, Gewandmotive, Kopfbildungen, nur nicht eben häufig mit der Präzision eines Pietro Lombardo und noch seltener mit dem süßen Reiz eines Leopardo durchgeführt.

In *Verona* trifft man auf eine Menge Giebelstatuen, hauptsächlich über den Renaissancealtären der ältern Kirchen, welche diesen allgemeinen Schultypus wiedergeben. So die-
a jenigen im Dom, in S. Anastasia u. a. a. O.; auch die über
b dem Portal des bischöflichen Palastes (dat. 1502); die fünf
c berühmten Veronesen auf der Dachbalustrade des Palazzo del consiglio usw. Das Bedeutendste enthalten ein paar
d Altäre in S. Anastasia: der vierte links mit vier Statuen übereinander auf jeder Seite, von reinem und gutem Ausdruck; der S. Sebastian keine geringe Bildung; — und der erste links, mit bemalten Statuen auf den Seiten und im Giebel, naturalistischer und befangener, aber von bedeutendem Charakter und beseelt von Andacht; die drei Hauptstatuen des Altars selbst wohl von andrer Hand.

e Im Dom von *Brescia* (dritter Altar, rechts) ist der Marmorschrein des heil. Apollonius mit seinen Legendenreliefs und Statuetten ein sehr sorgfältiges, doch nicht gleichmäßig belebtes Werk der Zeit um 1500.

f *In Bergamo* enthält die *Kapelle Colleoni* bei S. Maria maggiore außer den reichen Fassadenskulpturen das prächtige Grabmal des Feldherrn Bartolommeo Colleoni selbst, teilweise von *Antonio Amadeo*. Vier auf Löwen ruhende Säulen tragen eine Basis mit Passionsreliefs, ganz von der fleißigen und saubern aber, im Ausdruck bis zur gemeinen Grimasse übertriebenen Art, welche wir bei Mazzoni werden kennenlernen. Auf der Basis sitzen und stehen fünf Heldenstatuen, die zum bedeutendsten der ganzen oberitalischen Skulptur gehören; das Äußerliche der Behandlung ist in der Art der Lombardi, die Motive (des Sinnens) aber geistvoller und origineller als die meisten Werke derselben. Geringer sind wiederum die obern Teile: die Reliefs am Sarkophag selbst und die Reiterstatue darüber, nebst den Tugenden zu beiden Seiten, von verschiedenen Händen.

g — Ebenda das Denkmal der Medea, Colleonis Tochter, mit drei köstlichen allegorischen Figuren. (Die beiden Engel, welche den Altartisch tragen, bei leichter Anmut doch ernst aufgefaßt, mögen von einem trefflichen Lombarden zu An-

fang des 16. Jahrhunderts gefertigt sein.) — An der Außen- a
seite der Kapelle sind ein paar Putten oben und die Sockelreliefs mit den Geschichten der Genesis und den Taten des Herkules des herben und tüchtigen Stiles wegen bemerkenswert, die Denkmäler Cäsars und Trajans aber, welche als Aufsätze der Fenster dienen, sowie die in Medaillons angebrachten Köpfe des Augustus und Hadrian geben wenigstens einen Begriff von der damaligen Vergötterung des Altertums.

Im Dom von *Como* lernt man zunächst den Vollender des Baues selbst, *Tommaso Rodari,* auch als Bildhauer und Dekorator kennen; sein Anteil an der nördlichen Seiten- b
pforte[1] und der von ihm verfertigte erste Altar des rechten Seitenschiffes (datiert 1492, mit Marmorreliefs) verraten c
jedoch ein nur mittelmäßiges Talent. Die zahlreichen übrigen Skulpturen an und in diesem schönen Gebäude sind zum Teil bedeutender. — Von mehr oder weniger befangenen lombardischen Künstlern der Zeit um 1470—1500 rühren her: die meisten Bildwerke an der Fassade, also die d
Statuen in den Nischen der Pilaster, über dem Hauptportal, in den Fenstergewandungen und weiter oben, sowie die Reliefs der drei Portallünetten; ferner im Innern: die Apostel an den Pfeilern des Hauptschiffes, mittelgute Arbeiten ganz in der Weise der Lombardi; die Gruppe einer Pietà auf dem vierten Altar links; der Tabernakel ohne Altar am Anfang des rechten Seitenschiffes, datiert 1482 u. a. m. — Von den Lombardi und von der Richtung Do- e
natellos zugleich inspiriert erscheint dann der prächtige große Schnitzaltar[2] des heil. Abondio (der zweite im rechten Seitenschiff). Der Meister desselben ist kein großer Bildhauer, der die lombardische Skulptur über die Schranken des 15. Jahrhunderts emporgehoben hätte; in seinen Statuen und Reliefs sind Stellungen und Bildungen zum

[1] Wie dort über die römischen Kaiser, so darf man sich hier über Bacchanten, Zentauren, Herkules, Genius Imperatoris und andres Heidentum nicht verwundern. Die Lünettengruppe enthält wenigstens Mariä Heimsuchung.

[2] Ich nenne ihn so, ohne bei der durchgängigen Bemalung und Vergoldung gewiß zu sein, daß er wirklich ganz aus Holz und nicht zum Teil aus Stukko usw. bestehe. Vom Norden her kamen damals mehrere Schnitzaltäre nach Oberitalien, wovon einer in S. Nazaro zu Mailand, vordere Kapelle links, im Stil durchaus dem St. Evergisilaltar in S. Peter zu Köln entspricht. Eine italienische Nachahmung derselben ist der in Rede stehende.

Teil ziemlich unfrei und unsicher; allein sein Naturalismus schwingt sich bisweilen zu einer ganz unbefangenen Schönheit auf, so in der würdigen Gestalt des heil. Bischofs und in dem lionardesken Haupt der Madonna. — Vielleicht dieselbe Hand verrät sich auch in den Denkmälern des ältern
a und des jüngern Plinius an der Fassade (das eine datiert 1498), deren sitzende Statuen manieriert und doch nicht ohne freie Schönheit sind; mit großer Naivität stellen die Reliefs den ältern Plinius dar, wie er zum brennenden Vesuv geht, den jüngern wie er Briefe schreibt, vor Trajan plädiert usw.; die Putten mit Fruchtkränzen usw. zeigen dieselbe Verwandtschaft mit denjenigen der paduanischen Malerschule, wie die der meisten genannten Dekorationswerke Oberitaliens.

Das beste aus dem 15. Jahrhundert sind wohl an diesem
b Gebäude die *Urnenträger* unter dem Kranzgesimse der Strebepfeiler; einige, zumal an der Südseite, stehen an origineller Energie denjenigen von S. Marco in Venedig gleich, während andere schon eine spätere und allgemeinere Formenbildung zeigen. Auch die Prophetenstatuen an der Südseite des Äußern sind besser als die der Nordseite. Von
c den Statuen im Innern ist noch ein guter S. Sebastian im linken Querschiff, etwa um 1530 gearbeitet, nachzuholen; ebenda eine S. Agnes, als Nachahmung einer antiken Gewandfigur; die übrigen Statuen im linken Querschiff sind ziemlich flau, die Apostel im Chor modern.

d An der Fassade der Kathedrale von *Lugano* sind unten derbere Reliefhalbfiguren von Propheten, in den Friesen dagegen Medaillons mit Halbfiguren von Aposteln und Heiligen angebracht, letztere zum Teil von demselben süßen und innigen Ausdruck wie die entsprechenden Figuren an S. Maria de' miracoli in Venedig, nur freier in den Formen.

e Über die Skulpturen endlich, welche die Fassade der berühmten Certosa von Pavia bedecken und auch das Innere dieser unvergleichlichen Kirche verherrlichen, darf ich aus ziemlich alter Erinnerung und aus wenig getreuen Abbildungen kein Urteil wagen. Es werden vom 15. bis zum 17. Jahrhundert gegen 30 Bildhauer und Dekoratoren bloß für die Fassade namhaft gemacht, worunter *Antonio Amadeo* und *Andrea Fusina* für das 15., *Giacomo della Porta* und *Agostino Busti*, genannt *Bambaja*, für das 16. Jahrhundert die wichtigsten sind. (Am Prachtdenkmal

des Giangaleazzo Visconti arbeiteten besonders Amadeo und della Porta.) Die ganze lombardische Skulptur hatte hier ihren Herd und ihre Schule; von hier könnten selbst die Lombardi ausgegangen sein. Der Verfasser empfindet es als die größten Mängel dieses Buches, daß er diese Certosa und die Skulpturen von Loretto nicht so besprechen kann, wie das Verhältnis zu allem übrigen es verlangen würde[1].

Neben all diesen zum Teil sehr realistisch gesinnten Bildhauern Oberitaliens tritt wenigstens einer auf, der sie in dieser Richtung so weit überholt, daß sie neben ihm noch als Idealisten erscheinen. Seit dem Untergang des architektonisch bedingten germanischen Stiles von jeder Rücksicht entbunden, schafft die Kunst hier eine Anzahl von Gruppen, welche als solche weder einem plastischen, noch auch einem höhern malerischen Gesetz, sondern nur einem dramatischen folgen. Der Bildner stellt seine bemalten zum Teil lebensgroßen Tonfiguren wohl oder übel zu einem Moment zusammen. Ein gewisser *Guido Mazzoni* in *Modena* erwarb sich und der Gattung einen sichern Ruhm, da ihm auch die gemeinste, wenn nur populär ergreifende Ausdrucksweise gelegen kam. Seine Gruppen bedürfen natürlich einer geschlossenen Aufstellung in einer Nische, wie auf einem Theater; nimmt man sie auseinander, um sie frei aufzustellen (wie dies mit einer von „Modanino", d. h. wahrscheinlich von Mazzoni gearbeiteten, jetzt a
bronzierten Gruppe in Montoliveto zu Neapel, Kapelle neben dem rechten Querschiff, geschehen ist), so wirken die einzelnen Figuren nur lächerlich. Sein Hauptwerk ist b
in S. Giovanni decollato zu Modena, der Leichnam Christi auf dem Schoß seiner Mutter, von den Angehörigen beweint; teilweise eine wahre Karikatur des Schmerzes, in unwürdigen spießbürgerlichen Figuren und dabei doch nicht ohne wahre realistische Gestaltungskraft; der magere Leichnam ist gar nicht gemein. Eine andere Gruppe, in c
der Krypta des Domes (Altar rechts) stellt die von zwei knienden Heiligen verehrte Madonna dar; daneben steht

[1] Ein *Ambrogio da Milano* nennt sich auf dem Grabmal des Bischofs Roverella (1475) im Chor von S. Giorgio bei Ferrara (vor Porta * romana). Nach der Madonna mit Engeln in der Lünette möchte man einen Schüler der Florentiner aus Rosellinos Zeit vermuten; auch die sorgfältigen und glücklich beseelten fünf Statuetten, sowie die trefflich wahre Grabstatue weisen auf einen solchen Einfluß hin.

ein ganz abscheuliches weibliches Wesen, das nach der Schürze und dem zerrissenen Ärmel zu urteilen ein Dienstmädchen darstellen könnte; sie hält ein Süppchen für das Kind und bläst schielend in den heißen Löffel. Dergleichen geht über allen Caravaggio hinaus. — Wenn man aber inne wird, wie volkstümlich solche Werke sind, so möchte man beinahe wünschen, daß einmal die wahre Skulptur noch einen Versuch dieser Art wagen dürfte.

a Schließlich glaube ich dem Mazzoni die Gruppe in S. Maria della Rosa zu Ferrara (neben der Tür, links, ihrer echten Nischenaufstellung beraubt) zuschreiben zu müssen. Es ist wieder die Klage um den toten Christus, welcher hier mit demjenigen in S. Giovanni zu Modena völlig übereinstimmt; auch der furchtbar grimassierende Schmerz sowohl als der plastische Stil der übrigen Figuren ist ganz derselben Art. Es ist Zeit, den Namen Alfonso Lombardis (welchen man dem Werk aus bloßer Vermutung beilegt) von diesen zwar energischen, aber unleidlichen Mißbildungen zu trennen. — (Eine etwas gemäßigtere Gruppe ähn-

b lichen Stiles im Carmine zu Brescia, Ende des Seitenschiffes.)

In diesen lombardischen Formenkreis gehört auch wohl

c der Christus am Kreuz, welcher in S. Giorgio maggiore zu Venedig (zweiter Altar rechts) dem Michelozzo zugeschrieben wird. Aber kein Florentiner, selbst nicht Donatello, hätte eine solche Schmerzensgrimasse gebildet.

Auch in dem marmorarmen Bologna begegnen wir diesen

d bemalten Tongruppen als einem sehr alten Brauch. In S. Pietro (Gang zur Unterkirche) ein frühromanischer Ge-

e kreuzigter mit Maria und Johannes; in einer der Nebenkirchen von S. Stefano (S. Trinità, dritte Kapelle rechts) eine Anbetung der Weisen, etwa 14. Jahrhundert, mehrerer sog. heiliger Gräber nicht zu erwähnen. — Mit Mazzoni verwandt, nur weniger scharf und absurd: der etwas

f jüngere *Vincenzo Onofri*; von ihm ein heil. Grab, rechts

g neben dem Chor von S. Petronio; und das farbige Relief im Chorumgang der Servi (1503), Madonna mit S. Laurentius und S. Eustachius nebst zwei Engeln, eine bessere, gar nicht seelenlose Arbeit; wie denn auch die Grabbüste des

h berühmten Philologen Beroaldus in S. Martino maggiore (hinten, links) lebendig und schön behandelt ist. Außerdem

i gehört ihm das Grabmal des Bischofs Nacci in S. Petronio (am Pfeiler nach der siebenten Kapelle links).

Abgesehen von den florentinischen Arbeiten (der Altar mit Engelreliefs und das Grabmal von Rosellino in der Kapelle Piccolomini in Montoliveto; der Triumphbogen Giul. da Majanos im Kastell usw.) geben die Skulpturen *Neapels* den Charakter der damaligen italienischen Kunst nur beschränkt wieder. — Die ehernen Pforten des genannten Triumphbogens, von *Guglielmo Monaco* aus a
Neapel — überfüllte Schlachtreliefs mit einzelnen schönen Motiven — dürfen so wenig als Filaretes Pforten von S. Peter mit dem etwa gleichzeitigen Ghiberti verglichen werden. — Über Reliefs und Statuetten gehen die neapolitanischen Bildhauer dieses Jahrhunderts überhaupt kaum hinaus. Zu den Ausnahmen gehört unter anderm die naturalistisch gut gearbeitete kniende Statue des Olivieri b
Carafa in der Krypta des Domes. Die paar tüchtigen Bronzebüsten im Museum (Abteilung der Terrakotten, erstes c
Zimmer) scheinen wiederum florentinische Arbeit zu sein. Über die Gruppe der Grablegung in Montoliveto (Kapelle rechts, hinten), von „Modanino", vgl. was eben über Guido Mazzoni gesagt wurde (S. 601, a).

Wenn die großen Bildhauer des 16. Jahrhunderts bei weitem nicht die großen Maler dieser Zeit aufwiegen, wenn sie nicht zu halten scheinen, was das 14. und 15. Jahrhundert in der Skulptur versprach, so lag die Schuld lange nicht bloß an ihnen.

Die unsichtbaren Schranken, welche zunächst die kirchliche Skulptur umgeben und ihr nie gestatten, das zu werden, was die griechische Tempelskulptur war, sind schon oben mehrfach angedeutet worden. An ihre Seite trat jetzt allerdings eine profane und eine nur halbkirchliche allegorische Skulptur, allein dieser fehlte die innere Notwendigkeit, sie war und blieb ein ästhetisches Belieben der Gebildeten jener Zeit, nicht eine notwendige Äußerung eines allverbreiteten mythologischen Bewußtseins.

Dafür wird die Skulptur im 16. Jahrhundert eine *freiere* Kunst, als sie je gewesen war. Nehmen wir z. B. die Grabmäler als Maßstab des Verhaltens der beiden Künste an, so herrscht in der gotischen Zeit die Architektur völlig vor; das Bildwerk scheint um des Baugerüstes willen da zu sein. Zur Zeit der frühern Renaissance ist es statt der Architektur schon eher nur die Dekoration, welche als Nische, als Triumphbogen die Skulpturen einfaßt; wohl ist sie um der letztern willen vorhanden und dennoch gehört die Gesamt-

wirkung noch wesentlich dem dekorativen, nicht dem plastischen Gebiet an. Dieser bisher immer noch mehr oder weniger bindende Zusammenhang mit der Architektur nimmt jetzt einen ganz andern Charakter an; die beiden Künste brauchen einander fortwährend, allein die Skulptur ist nicht mehr das Kind vom Hause, sondern sie scheint bei der Architektur zur Miete zu wohnen; man überläßt ihr Nischen und Balustraden, damit mag sie anfangen, was sie will, wenn sie nur die Baulinien nicht auffallend stört. Wo sie kann, richtet sie sogar das Gebäude nach ihren Bedingungen ein. Ganz bisher mehr architektonische Partien, Altäre, Grabmäler usw. werden ihr jetzt oft ausschließlich überlassen.

Sie ist ferner freier in ihren *Mitteln*; die Lebensgröße ihrer Gestalten, im 15. Jahrhundert eher Ausnahme als Regel, genügt jetzt nicht mehr; das Halbkolossale wird das Normale und das ganz Riesenhafte kommt nicht selten vor.

Sie ist endlich freier im *Typus*. Die biblischen Personen werden noch einmal nach plastischen Bedürfnissen umstilisiert, und auch die mythologischen nichts weniger als genau den entsprechenden antiken Bildungen nachgeahmt. Die Allegorie geht vollends geradezu in das Unbedingte und Schrankenlose.

Diese viele Freiheit mußte nun aufgewogen werden durch die freiwillige Beschränkung, welche der hohe plastische Stil sich selber auferlegt, durch Größe innerhalb der Gesetzlichkeit. Der Geist des 15. Jahrhunderts in der Skulptur war vor allem auf das Wirkliche und Lebendige gerichtet gewesen, das er bald liebenswürdig, bald ungestüm, oft mit hoher Ahnung der obersten Stilgesetze, oft roh und fesellos zur Darstellung brachte. Dieses Wirkliche und Lebendige sollte nun in ein Hohes und Schönes verklärt werden.

Hier trat das *Altertum* noch einmal begeisternd und befreiend ein. Ganz anders als zur Zeit Donatellos und der alten Paduaner, welche der Antike ihren dekorativen Schein als Hülle für ihre eigenen Gedanken abnahmen, erforschten jetzt einige Meister das Gesetzmäßige der alten Plastik. Es war vielleicht ein kurzer Augenblick; nur sehr wenige taten es ernstlich; bald überwog äußerliche manierierte Nachahmung nach den Werken dieser Meister selbst, wobei sowohl das Altertum, als das bisher eifrig gepflegte Studium des Nackten halb vergessen wurden; — nichtsdestoweniger blieben von der empfangenen Anregung einige kenntliche

Züge zurück: die Absicht auf großartige Behandlung des Nackten und die Vereinfachung der Zutaten, hauptsächlich der Gewandung. (Innerhalb der einfachen Draperie hielten sich freilich die vielen und überflüssigen Faltenmotive mit Hartnäckigkeit.) Sodann beginnt mit Andrea Sansovino, wie wir sehen werden, die ebenfalls dem Altertum entnommene *bewußte* Handhabung des Gegensatzes der einzelnen Teile der Gestalt, das Hervortreten der linken gegen die rechten, der obern gegen die untern und umgekehrt für die entgegengesetzten Seiten. Dieser sog. Contraposto wird allerdings bei manchen nur zu bald der einzige Gehalt des Werkes. Endlich bleiben zahlreiche vereinzelte Aneignungen aus antiken Werken nicht aus. Was uns in den manierierten Werken anstößig erscheint, ist nicht das Antikisieren an sich, womit man noch immer ein Thorwaldsen sein kann, sondern die unechte Verquickung desselben mit fremden Intentionen.

Am übelsten ging es dabei dem *Relief*. Die große Masse der vorliegenden antiken Reliefs, nämlich die spätrömischen Sarkophage, schienen jede Überladung zu rechtfertigen; schon das 15. Jahrhundert hatte die Sache so verstanden, war aber noch bedeutend weiter gegangen als die spätesten Römer und hatte, wie wir sahen, Gemälde mit reichem und tiefem Hintergrund in Marmor und Erz übersetzt. Diesen ganzen Mißbrauch behielt die Skulptur jetzt mit wenigen Ausnahmen bei, nur ohne die Naivität des 15. Jahrhunderts, in anspruchsvollern und bald ganz öden Formen. *Wie* das Relief erzählen muß, welches seine notwendigen Schranken sind, davon hatte schon etwa von 1530 an niemand mehr auch nur das leiseste Gefühl. Eine Masse von Talent und von äußern Mitteln geht von da an für mehr als volle 200 Jahre an einer ganz falschen Richtung verloren.

Der erste und wohl der edelste der Bildhauer, welche das 16. Jahrhundert vertreten, ist *Andrea (Contucci da Monte) Sansovino*, geb. 1460 (?), st. 1529. Mit einer milden, schönen Empfindungsweise begabt, die sich in ihrer Äußerung etwas an Lionardo da Vinci anlehnt[1], wächst er halb unbewußt in die Freiheit des 16. Jahrhunderts hinein, so daß man zweifelhaft bleibt, ob die hohe Schönheit der Form und der bei ihm zuerst streng durchgeführte Gegen-

[1] Außerdem ist auch der Einfluß des Matteo Civitali wahrscheinlich.

satz der Teile mehr seiner eigenen innern Ausbildung oder mehr dem Studium der Antiken angehören.

a Die beiden Prälatengräber (Basso und Sforza Visconti) im Chor von *S. Maria del popolo*, (1505 ff.) die herrlichsten, welche Rom überhaupt enthält folgen in der Anordnung noch dem Einrahmungssystem des 15. Jahrhunderts. (Das bald darauf verlassen wurde, um jenen großen Freigruppen Platz zu machen, mit welchen dann so Wenige etwas anzufangen wußten.) Die allegorischen Figuren stehen noch halblebensgroß in ihren Nischen; ihre Schönheit ist aber der genausten Betrachtung wert. (Die Gewänder nicht im Verhältnis zum Maßstab und deshalb scheinbar schwer drapiert.) Ganz wunderbar edel sind dann die beiden schlummernd liegenden Prälaten gebildet; das auf den Arm gestützte Haupt motiviert die köstlichste Belebung der ganzen Gestalt; dieser Schlaf ist gegenüber den frühern symmetrisch ausgestreckten Grabstatuen vielleicht Naturalismus gegenüber dem strengen Stil; allein er ist so gegeben, daß das Urteil verstummt. Auch die Madonnenreliefs in den Lünetten und vorzüglich die Engel mit Leuchtern oben sind bewundernswert.

b In der Sakramentsnische von S. Spirito in Florenz (linkes Querschiff) sind von Andrea wohl nur die Statuetten der beiden Apostel, die Engel mit den Kandelabern, das Christuskind oben im gebrochenen Giebel und möglicherweise die Reliefs der Predella. Diese Figuren sind in Schönheit und Stil den eben genannten verwandt. Der Rest (die Lünette mit der Krönung Mariä, die Rundreliefs mit der Verkündigung, der Altarvorsatz mit einer Pietà) scheinen von irgendeinem Florentiner aus der Schule des Mino oder Rosellino zu sein[1].

c In *S. Agostino* zu Rom (zweite Kapelle links) steht, leider im schlechtesten Licht, die Gruppe der heil. Anna mit der Jungfrau Maria und dem Kinde, Stiftung eines deutschen Protonotars, Johann Coricius, vom Jahr 1512. Alles erwogen, ist es das anmutigste Skulpturwerk des Jahrhunderts, schön und frei in den Linien und Formen und vom holdesten Ausdruck der Mütterlichkeit auf zweierlei Stufen.

d Das Höchste aber möchte Andrea erreicht haben in der

[1] Vasari behandelt das Ganze als ein durchaus von Andrea gearbeitetes Jugendwerk. Allein wenn wirklich alles daran von ihm ist, so müssen doch die erstgenannten vollkommeneren Teile aus einer spätern Epoche des Meisters herrühren.

Gruppe der Taufe Christi über dem Ostportal des *Baptisteriums von Florenz.* (Den Engel, von Spinazzi, möge man ja wegdenken.) Welcher Adel in dieser Gestalt des Christus! Und welche Weihe in Ausdruck und Bewegung! In dem Täufer wird man das grandiose Motiv der stärksten innern Erregung aus einem Relief von Ghibertis Nordtür in erhöhter Darstellung wiederfinden. (Nach 1500 gearbeitet.) Über den Marmorumbau des heiligen Hauses in der Kirche von *Loretto* kann der Verfasser nicht aus Anschauung berichten. Bramante gilt als Erfinder der baulichen Anordnung; Andrea Sansovino leitete den plastischen Schmuck und arbeitete selbst einen Teil der Reliefs; die übrigen sind ausgeführt von Tribolo, Bandinelli, Rafael da Montelupo, Franc. da Sangallo, Lancia, Girol. Lombardo und Mosca. Nach zuverlässigen Urteilen sollen die Skulpturen dieser Künstler im ganzen mehr ihrem anderweitig bekannten, zum Teil schon beträchtlich manierierten Stil folgen als dem Vorbilde Andreas.

In der Johanneskapelle des *Domes von Genua* (links) sind die Statuen des Täufers und der Madonna (wahrscheinlich frühe) Arbeiten von ihm; erstere noch etwas herb, letztere aber ungemein schön in Stellung und Motiv, das Kind naiv bewegt und wiederum mit einem kenntlichen lionardesken Anklang. — Von kleinern Sachen möchte ich dem Andrea einen Salvator zuschreiben, welcher in Araceli zu Rom auf der Spitze eines Grabmals (Lud. Gratus, † 1531) links vom Hauptportal angebracht worden ist[1].

Diese an Zahl geringen Arbeiten repräsentieren uns in der Skulptur fast einzig denjenigen Geist maßvoller Schönheit, welchen in der Malerei vorzüglich Raffael vertritt. Auch gleichen ihnen am meisten diejenigen Skulpturwerke, welche *Raffael* selbst schuf oder unter seiner Aufsicht hauptsächlich durch *Lorenzetto* ausführen ließ. Als eigenhändige (und jetzt wohl einzig vorhandene) Arbeit

[1] Das Grabmal des Petrus de Vincentia (1504), im Durchgang der Südtür an der Kirche Araceli, ist mir immer wie eine Vorarbeit Andreas zu den obengenannten Prälatengräbern vorgekommen; die Grabstatue sowohl als das Rundrelief der Madonna und die Allegorien zu dessen Seiten scheinen sehr schöne Versuche eines noch nicht ganz geläuterten Strebens, welches erst in jenen Meisterwerken seine Erfüllung fand. Dagegen kann das Grabmal Armellini, 1524, im rechten Querschiff von S. M. in Trastevere, höchstens als tüchtiges Schulwerk gelten.

Raffaels gilt gegenwärtig die nackte Statue des *Jonas* in
a S. Maria del Popolo (Cap. Chigi) zu Rom; eine keineswegs vollkommene körperliche Bildung, aber in der Gebärde von wunderbarem Ausdruck des wiedergewonnenen jugendlichen Lebens, das wie vom Schlaf erwacht. (Der Fischrachen ist geschickt und bescheiden angegeben. Im Kopf des Jonas eine Annäherung an die Züge des Antinous.) —
b Der Prophet Elias gegenüber zeigt Lorenzettos stumpfere
c Ausführung; — ebenso die sehr schön gedachte Madonnenstatue auf demjenigen Altar im Pantheon, welcher Raffaels Grab hinter sich birgt. — Lorenzettos eigene Erfindung
d möchte der S. Petrus am Eingang der Engelsbrücke sein. — (In der Art Lorenzettos scheint auch die sitzende
e Madonna über dem Grabmal des Guidiccioni in S. Francesco zu Lucca gearbeitet, deren Urheber ich nicht anzugeben weiß. Die schöne Intention in dem Kopf der Madonna, in Bewegung und Gestalt des Kindes, das sie am Schleier faßt, übertrifft die Ausführung.)

Der Zeit nach müßte schon hier Michelangelo genannt werden, allein bei der historischen Stellung, die er gegenüber der ganzen *spätern* Skulptur einnimmt, ist es notwendig, zuerst diejenige Anzahl von Künstlern zu besprechen, welche, obwohl meist jünger als er, noch nicht oder noch wenig von seinem Stil berührt wurden. Sie haben teils die Richtungen des 15. Jahrhunderts, dessen Realismus und bunten Reichtum aufgebraucht, teils auch sich der freien und hohen Schönheit stellenweise genähert, meist aber sich der von der römischen Malerschule ausgehenden Entartung nicht entziehen können.

Zunächst ein paar Florentiner. (Den *Bandinelli* versparen wir auf die Michelangelisten, zu welchen er wider Willen gehört.) — *Tribolo* (eigentlich Niccolò Pericoli, 1500 bis 1565) war anfänglich Schüler des unten zu nennenden Jacopo Sansovino, allein in einer Zeit, da dieser noch seinem Lehrer Andrea im Stil näherstand als seiner eigenen spätern Manier; zudem muß Tribolo von Anfang an auch Andreas Werke gekannt haben und später, durch die Mitarbeit an der Santa casa von Loretto nach dessen Entwürfen, von dem Stil Andreas durchdrungen worden sein. Der Verfasser hat es besonders an dieser Stelle zu beklagen, daß ihm die Untersuchung der dortigen Skulpturen nicht vergönnt war. Welch ein Meister Andrea Sansovino auch im Relief gewesen sein muß und welchen Einfluß er auf die

Seinigen ausübte, lassen die Arbeiten dieses seines Schülers wenigstens ahnen. Tribolo bekam noch in jungen Jahren (um 1525) die Seitentüren der Fassade von *S. Petronio in Bologna* zu verzieren. Von ihm sind an beiden die Propheten, Sibyllen und Engel in der Schrägung der Pforte und des Bogens, sodann die sämtlichen Pilasterreliefs an der Tür rechts (Geschichten Josephs), und von denjenigen der Tür links das erste, dritte und vierte des linken Pilasters (Geschichten des Moses). In dem kleinen Maßstab dieser zahlreichen Gegenstände ist ein reiner und maßvoller Stil entwickelt, wie er sonst sehr wenigen Reliefs der damaligen Zeit innewohnt. Die Propheten und Sibyllen verhehlen zwar schon in der Tracht und Körperbildung den Einfluß der Sistina nicht; auch im Motiv selber macht er sich hier und da kenntlich; aber sie sind von den reinsten und reizendsten Einzelfiguren der goldenen Zeit. Die erzählenden Reliefs, zwar etwas überfüllt, doch weniger als das meiste Gleichzeitige, geben fast allein einen Begriff von den Liniengesetzen dieser Gattung und sind reich an geistvoll prägnanten einzelnen Zügen. (Joseph in den Brunnen gesenkt; an den Midianiter verkauft; die Tötung des Böckleins; das mit dessen Blut gefärbte Kleid wird dem Jacob vorgewiesen usw.) An diesen in Form und Gedanken trefflichen Arbeiten machte auch der etwas ältere Genosse, Alfonso Lombardi, eine neue Schule durch[1].

Aus Tribolos späterer Zeit möchte das große Relief von Mariä Himmelfahrt (S. Petronio, elfte Kapelle rechts), wenigstens dessen untere Hälfte herrühren. Es zeigt, daß er den falschen Ansprüchen und Manieren der Nachahmer Michelangelos auch später fernblieb.

Von einem trefflichen ungenannten Meister, der aber dem Tribolo offenbar sehr nahestand, ist das 1526 errichtete Grab der Familie Cereoli in S. Petronio (innen links vom Hauptportal), und vielleicht auch die Madonna in der sechsten Kapelle rechts (daselbst) gearbeitet. — Von Alf. Lombardi wird weiter die Rede sein.

Als Tribolos Hauptwerk zu Rom gilt das Grabmal Papst

[1] Von der Lünettengruppe der Tür rechts gehört nur die Madonna dem Tribolo an, der Christusleichnam in den Armen des Nicodemus ist eine ungeschickte Arbeit des Malers Amico Aspertini, und der Johannes von Seccadenari, dem die ganze Arbeit der beiden Seitentüren im großen verdungen war. Die obern Pilaster neben den Giebeln sind von geringern lombardischen Meistern reliefiert.

Hadrians VI. (st. 1523) im Chor von S. Maria dell' anima (rechts), im ganzen nicht von glücklicher Anordnung (diese von Peruzzi), und auch im einzelnen unplastisch überfüllt. Übrigens ist Tribolos Anteil vielleicht auf die allegorischen Figuren zu beschränken; die liegende Statue ist bestimmt und das meiste übrige vielleicht von Michelangelo Sanese. Die spätere Tätigkeit Tribolos betraf zum Teil Dekorationen des Augenblickes, für welche er ein besonderes Talent besaß; auch wurde er eines der baulichen Faktotum Cosimos I. (S. 379, a). Was von seinen (auch plastischen) Arbeiten in der Villa Castello unweit Florenz noch erhalten ist, weiß ich nicht anzugeben.

In diese Reihe gehört auch *Benvenuto Cellini* (1500—1572), der durch seine eigene Lebensbeschreibung eine größere Bedeutung gewonnen hat als durch seine Werke. Von seinem dekorativen Verdienst ist oben (S. 257) die Rede gewesen; hier handelt es sich um seine Bildwerke. Von größerm Umfang und selbständiger Bedeutung ist bloß der eherne *Perseus* unter der Loggia de' Lanzi in Florenz. Benvenuto erscheint hier noch wesentlich als der Naturalist des 15. Jahrhunderts, als der geistige Sohn Donatellos, allein das Motiv ist bei aller Wunderlichkeit (man sehe die Verschränkung der Medusenleiche) doch nicht nur energisch, sondern auch in den Linien bedeutend, so daß man die Mängel der an sich sehr fleißigen Einzelbehandlung, z. B. die Dürftigkeit des Rumpfes im Verhältnis zu den Extremitäten, darob übersehen mag. Die Statuetten an der Basis sind dagegen idealistisch manieriert in der schlechtesten Art der römischen Schule, das Relief ebenso und dabei möglichst unplastisch. — In den Uffizien (erstes Zimmer der Br.) findet man außer zwei unter sich verschiedenen Modellen zum Perseus, von welchem das wächserne den Vorzug haben möchte, die kolossale Bronzebüste Cosimos I., etwas gesucht in Schmuck und Haltung, aber von vortrefflicher Arbeit. — Seine Restaurationen antiker Werke, wie z. B. an dem Ganymed in den Uffizien (Saal d. Hermaphr.), sehen freilich sehr geziert aus[1].

[1] Unter den Elfenbeinsachen im Pal. vecchio, Sala dell' Udienza, welche nebst den dort aufgestellten Gegenständen von Bernstein durchschnittlich von geringem Werte sind, könnte ein S. Sebastian wirklich von ihm herrühren, ein trefflicher Pokal mit mythologischen Figuren dagegen, den man ihm zuschreibt, möchte eine deutsche Arbeit des 17. Jahrhunderts sein.

Als Werk eines Ungenannten schließen wir am besten hier den Bacchus an, welcher jenseits Ponte vecchio in Florenz in einer Brunnennische steht. Mit Schale und Traube in den Händen vorwärtsstürmend und überhaupt energisch belebt, ist er doch nur für den Anblick von links berechnet und stößt ab durch vulgäre, gesucht herkulische Bildung. Man vergleiche ihn z. B. mit dem Bacchus Jac. Sansovinos, der ein ähnliches Motiv viel schöner gibt.

Francesco da Sangallo (1498—1570), Sohn des Architekten Giuliano, ist einer der weniger bedeutenden Nachfolger A. Sansovinos. Seine Altargruppe in Orsanmicchele zu Florenz, derselbe Gegenstand wie die seines Meisters in S. Agostino zu Rom, zeigt seine ganze Inferiorität; die beiden sitzenden Frauen stoßen das Kind auf ihren Knien hervor. — Porträtstatue des Paolo Giovio im Klosterhof von S. Lorenzo. — Grabmal des Prälaten Angelo Marzi-Medici in der Annunziata, am Eingang der Rotunde. — Teilnahme an den Skulpturen in Loretto.

Vincenzo Danti (1530—1567) erscheint in der Bronzegruppe der Enthauptung des Täufers über der Südtür des Baptisteriums stilistisch halbiert. Einer schönen Inspiration aus den Werken Sansovinos gehört der kniende Johannes an; der Henker dagegen und das zuschauende Weib sehen den Gedanken und Formen der römischen Malerschule nur zu ähnlich. — Die Statue Papst Julius III. beim Dom von Perugia gehört ebenfalls der letzten Art an.

In *Oberitalien* hält ein Künstler den meisten bisher genannten, mit Ausnahme Andrea Sansovinos, das Gleichgewicht: *Antonio Begarelli* von *Modena* (st. 1555). Sein Vorgänger ist jener wunderliche Guido Mazzoni (S. 600), welcher durch seine großen grimassierenden Tongruppen weniger eine neue Gattung geschaffen, als eine mißachtete Gattung gewissermaßen zu Ehren gebracht hatte, so daß sie für Modena eine anerkannte Spezialität ausmachte. Den Begarelli hob nicht eine Bekanntschaft mit dem Altertum, sondern eine nahe und unverkennbare Kunstbeziehung zu Correggio, wobei man nicht einmal genau sagen kann, welcher Teil der gebende war; sodann die allgemeine Kunsthöhe der Zeit. Seine Einzelformen sind so schön, frei und reich, als diejenigen A. Sansovinos, denen sie nicht gleichen. Allein dies ganze Vermögen steht im Dienste eines Geistes, der gerade die höchsten Gesetze der Plastik so wenig anerkennt als Correggio die der Malerei.

Allerdings muß man ihm sein Prinzip zugeben; er arbeitete seine lebensgroßen Tongruppen nicht für freie Aufstellung, sondern für ganz bestimmte Nischen und Kapellen, d. h. als *Bilder*. An die Stelle des streng geschlossenen Baues der Gruppe tritt eine rein malerische Anordnung für einen Gesichtspunkt. Allein innerhalb dieser Schranken hätte er wenigstens so streng bleiben müssen, als die strengere Malerei es muß; statt dessen überließ er sich bei einem großen Schönheitssinn doch sehr dem naturalistischen Schick und Wurf, dem bloßen Streben nach Lebendigkeit und Wirklichkeit. Sein Gefühl selbst für bloß malerische Linien ist so wenig entwickelt als dasjenige Correggios. Seine Körperbildungen sind meist gering, die Haltung, sobald sie nicht in einem bestimmten Moment aufgeht, unentschieden und unsicher, so daß er in den zur freien, isolierten Aufstellung bestimmten Statuen weniger genügt als manche, die sonst tief unter ihm stehen.

Sein vielleicht frühstes Werk in Modena ist die Gruppe der
a um den toten Christus Weinenden in *S. Maria pomposa* (Piazza S. Agostino, erster Altar rechts). Hier ist er noch am meisten von Mazzonis Gruppe in S. Giovanni (S. 600, b) abhängig, sowohl in der Anordnung als in dem grimassierenden Ausdruck. — Vielleicht folgt zunächst das große
b Hauptwerk in *S. Francesco* (Kapelle links vom Chor): die Kreuzabnahme. Vier Personen, symmetrisch auf zwei Leitern geordnet, senken den Leichnam nieder; unten die ohnmächtige Maria, von drei Frauen gehalten und umgeben; ein kniender und ein stehender Heiliger zu beiden Seiten. (Johannes d. T., Hieronymus, Franciscus und Antonius von Padua.) Daß gerade der Moment der physischen Anstrengung symmetrisch dargestellt ist, wirkt nicht glücklich; dafür ist die Gruppe der Frauen malerisch vortrefflich und im Ausdruck des Jammers edel und ergreifend zugleich, die Köpfe grandios, wie sie nur in der Zeit der hohen Blüte vorkommen. Die Frau zur Linken der Madonna hat z. B. am ehesten in Raffaels Kreuztragung ihresgleichen. Der Künstler ist aber auch aller andern Mittel des Ausdruckes völlig Herr; die Hände sind mit der größten Leichtigkeit schön und sprechend angeordnet[1], das Liegen der Maria, das Knien des Franciscus, das Überbeugen der hinten stehenden Frau zeigen eine vollendete Meisterschaft. In der Gewandung aber verrät sich das selbst malerisch

[1] Was bei Correggio durchaus nicht immer der Fall ist.

Ungenügende dieses Naturalismus, der nicht erkennt, daß die Gewandung in der Kunst etwas anderes ist als im Leben, nämlich ein wertvolles Verdeutlichungsmittel der Gestalt und Bewegung, das zudem in der Plastik sehr bestimmten Gesetzen unterliegt. So drängt sich an dieser Stelle viel Müßiges und Unnützes vor; schon beginnen Mantelenden und Schleier zu flattern, als wehte von Neapel her bereits der berninische Scirocco hinein.

Doch ein ganz reifes und herrliches Werk kann diese Schattenseiten vergessen machen. In *S. Pietro* (Kapelle rechts vom Chor) ist wieder eine „Klage um den toten Christus" nur von vier Figuren. Nicodemus hebt den liegenden Leichnam etwas empor, Johannes hält die davor kniende Mutter. Als Bild vollkommen, in der Behandlung des Details einfach und großartig, erreicht diese Gruppe jene reine Höhe der vollendeten Meisterwerke des 16. Jahrhunderts. — In derselben Kirche ist die Altargruppe des rechten Querschiffes (vier Heilige, oben in Wolken Madonna mit Engeln) von Begarelli angefangen, von seinem Neffen Lodovico vollendet; einzelnes, wie die Ekstase des Petrus, die Schönheit des Kopfes der Maria und des Kindes ist auch hier von großem Werte. — Dagegen zeigen die sechs lebensgroßen Statuen, welche frei im Hauptschiff stehen, die ganze Unfähigkeit des Künstlers, eine ruhige Gestalt plastisch zu stellen. — Ebenso verhält es sich mit den vier Statuen im obern Klostergang zu *S. Giovanni in Parma,* welche im Detail diese sechs übertreffen und zu den Werken der besten Epoche gehören. Wie unentschieden ist Leib und Haltung dieses Ev. Johannes, dieser Madonna! Wie vergnüglich charakterisiert Begarelli die weiten hängenden Ärmel des heil. Benedikt! Wie läßt er den Schleier der Madonna flattern! Aber auch welche Schönheit in den Köpfen und in der Kindergestalt des Täufers Johannes, der seine Mutter begleitet!

Die späteste Zeit Begarellis glaube ich (abgesehen von jenem Altar des Querbaues in S. Pietro) zu erkennen in der großen Gruppe von *S. Domenico zu Modena* (Durchgang aus der Kirche in die untere Halle des Akademiegebäudes). Es ist die Szene von Marta und Maria, letztere vor Christus kniend, erstere samt zwei Mägden rechts, zwei Jünger links. Unverkennbar wirkt hier der Geist der römischen Malerschule auf den Künstler ein, wie schon die Draperien beweisen; auch macht sich (z.B. in der Martha, die auch als

Einzelstatue gut ist) der Gegensatz der entsprechenden Teile des Körpers auf bewußtere Weise geltend. Die Köpfe sind noch meist von naiver Schönheit.

a (Ein kleines Presepio Begarellis im Dom, unter dem vierten Altar links, in der Regel verschlossen, hat der Verfasser nicht gesehen.)

Wahrscheinlich hat Begarelli seine Gruppen nicht bemalt. Auch wo die jetzige Beweißung abspringt, kommt keine Farbe zum Vorschein[1].

Die meisten oberitalienischen Skulptoren der Zeit suchen, im Gegensatz zu diesem entschlossenen Realisten, ihre heimische Befangenheit durch den von Florenz und Rom ausgehenden Idealismus aufzubessern. Welche von ihnen die Werke A. Sansovinos und die ebenfalls sehr einflußreichen Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle gekannt haben, ist im einzelnen nicht immer leicht anzugeben; bei mehrern sind diese Einwirkungen ganz deutlich nachweisbar; Michelangelo wirkte schon lange als Maler auf die Skulptur, ehe seine plastischen Hauptwerke zustande kamen. — Von den 1520er Jahren an muß dann namentlich die Anwesenheit des Tribolo in Bologna der römisch-toskanischen Richtung den Sieg verschafft haben.

Vielleicht der bedeutendste dieser Reihe nächst Begarelli war der Ferrarese[2] *Alfonso Lombardi* (1487—1536), der hauptsächlich in Bologna arbeitete. Auch er beginnt realistisch, sogar mit ähnlichen Aufgaben wie Begarelli. Ein frühes Werk, worin er demselben sehr nahesteht, sind die

b bemalten (und jetzt neu bemalten) Halbfiguren Christi und der Apostel in den beiden Querarmen des *Domes von Ferrara*. Der Künstler erscheint hier noch mehr naturalistisch gebunden durch die Präzedentien seiner Schule; er verrät sich z. B. als Schulgenossen eines Lorenzo Costa schon durch die großen Hände, und als tüchtigen Anfänger durch die zierliche und exakte Arbeit. Allein die große lebendige Schönheit mehrerer Köpfe, wie z. B. des Johannes, die bedeutende Gebärde z. B. des Thomas, der sich in seinen Mantel hüllt, zeigen, welches Aufschwunges Alfonso bereits

[1] Schon Vasari sagt, er habe innen bloß Marmorfarbe gegeben. Er spricht davon unter anderm bei Anlaß eines Besuches des Michelangelo in Modena und berichtet dessen begeistertes Wort: „Wenn dieser Ton Marmor würde, dann wehe den antiken Statuen!"

[2] Er stammte eigentlich von Lucca und hieß Citadella. Als Künstler gehört er aber durchaus nach Oberitalien.

fähig war. — Ähnliches gilt von der bemalten Tongruppe des von seinen Angehörigen beweinten Christusleichnams, in der Krypta von S. Pietro zu Bologna, mit vorzüglichen Köpfen[1]. — Später, und zwar zuletzt unter dem Einfluß Tribolos, nähert er sich demjenigen Maß idealer Bildung, welches Andrea Sansovino dieser ganzen Schule vorgezeichnet hatte. Er wagte sich an Aufgaben wie z. B. der kolossale sitzende Herkules (von Ton) im obern Vorsaal des Palazzo apostolico, der in den Verhältnissen immer beträchtlich besser, in der Stellung ungesuchter ist als alles, was Bandinelli und Ammanati hinterlassen haben. (Stark restauriert.) — Die größte Zahl seiner Arbeiten finden sich an *S. Petronio:* anscheinend noch lombardisch befangen: die Statuen (englischer Gruß mit Gottvater, und Sündenfall) an der Innenseite des rechten und linken Seitenportals der Fassade; — freier und sehr tüchtig: die Lünettengruppe der Auferstehung Christi, außen am linken Seitenportal (wenn Christus sich auf einen sitzenden Wächter zu stützen scheint, so hat der Künstler dies wohl nur getan, um sich in einem reichern Linienproblem zu versuchen); — ferner drei von den Reliefs der Geschichte Mosis am rechten Pilaster desselben Portals, in offenbarem und glücklichem Wetteifer mit Tribolo (S. 608) entworfen sowohl als ausgeführt. — Mehr malerisch als plastisch, aber köstlich wie die besten jener Miniaturgeschichten der ferraresischen Malerschule erscheinen die drei Reliefs am Untersatz der berühmten Arca in *S. Domenico,* eine der geistvollsten und delikatesten Arbeiten dieser Gattung.
Eine ungleiche, zum Teil sehr tüchtige Arbeit sind die Medaillonköpfe an Pal. Bolognini, N. 77. — Das Grabmal Ramazotti in S. Micchele in Bosco (rechts vom Hauptportal) ist eines der besten jener oberitalischen Soldatengräber, welche den Geharnischten schlummernd und über ihm die Madonna darstellen.
In Alfonsos spätester Zeit entstand dann wahrscheinlich die

Aus derselben Zeit enthält der von Touristen wenig besuchte Wallfahrtsort Varallo (westlich vom Lago maggiore) in der Capella del sacro monte und (wie man annimmt) auch in einigen der Stationskapellen lebensgroße farbige Freigruppen, angegeben oder auch ausgeführt von dem berühmten Maler *Gaudenzio Ferrari*; die darin dargestellten Vorgänge der Passion sind gleichsam fortgesetzt und erklärt durch Fresken an den Wänden. Wie sie sich zum Stil des Mazzoni oder des Alfonso verhalten, weiß ich nicht anzugeben.

über lebensgroße, figurenreiche Tongruppe im Oratorium bei *S. Maria della Vita* (zugänglich auf Nachfrage in den links an die Kirche stoßenden Bureaux, eine Treppe hoch). Nicht ohne Mühe erkennt man darin eine Darstellung des Todes Mariä; ringsum die Apostel, vorn am Boden die nackte Figur eines Widersachers; ein eifriger Apostel will eben ein schweres Buch auf ihn werfen, wird aber von dem in der Mitte erscheinenden Christus zurückgehalten[1]. Mit diesem wunderlichen Zug, der uns sonst bei keiner Darstellung dieser Szene vorgekommen ist, bezahlt Alfonso seinen Tribut an die altoberitalische Manier des heftigen, grellen Ausdruckes. Sonst ist die Gruppe merkwürdig durch ihren Gegensatz zu denjenigen des Begarelli; sie macht Anspruch auf plastische, nicht bloß malerische Anordnung, und ihre Einzelformen sind durchaus mehr ideal und allgemein (sowohl Köpfe als Gewandung).

Nun stehen aber noch 14 Büsten von Aposteln und Heiligen im Chor von *S. Giovanni in Monte* über dem Stuhlwerk; ungleich schönere, innigere, lebensvollere Köpfe, die man der Vermutung nach ohne weiteres dem Begarelli zuschreiben würde, wenn nicht „Alfonso und Niccolò (?) von Ferrara" als Urheber bezeugt wären. Nach der momentanen Lebendigkeit zu schließen, möchten sie zu einer Gruppe (Mariä Himmelfahrt? oder etwas Ähnlichem) aus Alfonsos bester mittlerer Zeit gehört haben[2].

Eine Mitstrebende des A. Lombardi, ohne Zweifel zuletzt ebenfalls unter Tribolos Einfluß, war *Properzia de' Rossi* (st. 1530). Von ihr sind unter anderm die beiden Engel

[1] Vasari sagt: „ein rühmliches Werk, worin unter anderm ein Jude auffällt, der die Hände an die Totenbahre der Madonna legt". — Wozu der deutsche Herausgeber bemerkt: dieses Ereignis werde erzählt in der Schrift „de transitu virginis", welche dem Bischof Melito (2. Jahrhundert) zugeschrieben wurde, jetzt aber für beträchtlich neuer gilt. Ich will die oben im Text gegebene Deutung nicht weiter verteidigen, da meine Erinnerung an die Gruppe nicht mehr frisch und die genannte Schrift mir nicht zur Hand ist.

[2] Die Gruppe in S. Maria della Rosa zu Ferrara, die man dem Alfonso zuschreibt, haben wir oben S. 601, a dem Mazzoni zugewiesen. Sonst gilt in Ferrara die Reliefhalbfigur einer Madonna in S. Giov. Battista (die ich nicht kenne) als sein Werk, ebenso die Büste des heil. Hyacinth in S. Domenico, fünfte Kapelle links, ohne Zweifel das naturalistische Porträt irgendeines ausdrucksvollen Mönchskopfes.

neben Tribolos Relief der Himmelfahrt Mariä in S. Petronio (elfte Kapelle rechts).

Unter den übrigen Bildhauern Oberitaliens ist der schon als Dekorator genannte *Gio. Franc. da Grado* wegen der einfach guten Feldherrngräber in der Steccata zu a
Parma rühmlich anzuführen. (Eckkapellen: hinten rechts: Grab des Guido da Correggio; hinten links: Grab des Sforzino Sforza 1526; vielleicht auch, vorn rechts, das des Beltrando Rossi 1527.) Die Helden mögen auf ihren Sarkophagen stehen, schlafen, oder wachend lehnen, immer sind sie schlicht und in schöner Stellung gegeben; das Detail genügend, wenn auch nicht vorzüglich belebt. Es ist die Art, in welcher auch wohl dem Giovanni da Nola ein vorzüglicher Wurf gelang[1]. — Von sonstigen Parmesanern b
nennen sich drei Brüder *Gonzata* mit der Jahrzahl 1508 an den vier Bronzestatuen von Aposteln über der hintern Balustrade des Domchors; magere, unsicher gestellte, aber im Detail sehr sorgfältige Figuren. (Der dahinter aufgestellte Marmortabernakel ist eine geringe Arbeit des c
15. Jahrhunderts.) Mit Begarelli haben weder da Grado noch die Gonzaten etwas gemein.

Ob der Marcus a Grate, welcher den geschundenen S. Bartholomäus im Chorumgang des Domes von Mailand fer- d
tigte, ein Sohn des Giov. Francesco war, lassen wir dahingestellt. Der Kunstgeist der zweiten Hälfte des Jahrhunderts kehrt uns in dieser steifen Bravourarbeit seine widerlichste Seite zu.

Von einem der trefflichsten Lombarden der goldenen Zeit, *Agostino Busti,* genannt *Bambaja,* weiß ich nur soviel zu sagen, daß Fragmente seiner Hauptarbeit, des Denkmals des Feldherrn Gaston de Foix, in der Ambro- e
siana und in der Brera zu Mailand aufbewahrt sein sollen.

Doch es ist Zeit, auf den bedeutendsten Schüler des Andrea Sansovino zu kommen, auf *Jacopo Tatti* aus Florenz (1479—1570), der von seiner nahen und vertrauten Beziehung zu dem großen Meister insgemein *Jacopo Sansovino* genannt wird. Allerdings lernen wir ihn fast nur durch Werke aus der zweiten Hälfte seines langen Lebens kennen, da er als eine der ersten künstlerischen Großmächte Venedigs (S. 306) eine große Anzahl baulicher und plastischer Werke schuf und eine beträchtliche Schule

[1] Von demselben da Grado könnte wohl auch die Statue des h. Agapitus über dem Altar rechts in der Krypta des Domes herrühren.

um sich hatte. Doch ist aus seiner frühern römischen Zeit die sitzende Statue der Madonna mit dem Kinde in *S. Agostino zu Rom* vorhanden (neben dem Hauptportal), eine
a Arbeit, in welcher er sich dem Andrea etwa auf die Weise Lorenzettos nähert, mit regem Schönheitsgefühl noch ohne volles Lebensgefühl, wie der Vergleich mit der nahen Gruppe Andreas zeigen mag. — Vollkommen lebendig und
b von sehr schöner Bildung, aber gesucht in der Stellung erscheint dann seine Statue des Apostels Jacobus d. Ä. im Dom von Florenz (Nische am Pfeiler links gegen die Kup-
c pel). — Zu diesen frühern Werken mag auch der heil. Antonius von Padua in S. Petronio zu Bologna (neunte Kapelle rechts) zu rechnen sein, — endlich der köstliche
d *Bacchus* in den *Uffizien* (Ende des zweiten Ganges). — Jubelnd schreitet er aus, die Schale hoch aufhebend und anlachend, in der andern Hand eine Traube, an welcher ein kleiner Panisk nascht. Der Bacchus des Michelangelo steht zur Vergleichung in der Nähe; an lebendiger Durchbildung der Einzelform ist er dem Jacopos weit überlegen; wer möchte aber nicht viel lieber die Arbeit Jacopos *erdacht* haben als die Michelangelos? — ich spreche von Unbeteiligten, denn die Künstler würden für letztern stimmen, weil sie mit *seinen* Mitteln etwas andres anzufangen gedächten. (Der dritte dortige Bacchus, eine kleinere Figur auf
e einem Fäßchen stehend, ist aus derselben Zeit, aber von keinem der Sansovino.)

In seinen *venezianischen* Arbeiten erscheint Jacopo sehr ungleich; einzelnes ist unbegreiflich schwach, anderes dagegen verrät eine tüchtige selbständige Weiterbildung des vom Lehrer Überkommenen. Zwar neigt sich Jacopo bisweilen ebenso in das Allgemeine, wie die meisten Nachfolger Andreas, der seine schöne subjektive Wärme auf niemanden vererben konnte; allein Jacopo ist nur wenig befangen von den Manieren der römischen Malerschule, auch nicht wesentlich von der Einwirkung Michelangelos, die erst bei seinen Schülern hier und da hervortritt; er war deshalb imstande, nebst seiner Schule in Venedig eine Art Nachblüte der großen Kunstzeit aufrechtzuhalten, die mit der Nachblüte der Malerei (durch Paolo Veronese, Tintoretto usw.) parallel geht und Jahrzehnte über seinen Tod hinaus dauert.

Bei ihm wie bei den Schülern sind nicht die Linien, überhaupt nicht das Bewußtsein der höhern plastischen Ge-

setze die starke Seite: ihre Größe liegt, wie bei den Malern, in einer gewissen freien Lebensfülle, welche über den Naturalismus des Details hinaus ist; sie liegt in der Darstellung einer ruhigen, in sich selbst (ohne erzwungen interessante Motive) bedeutenden Existenz. Ihre Arbeiten können von sehr unstatuarischer Anlage und doch im Stil ergreifend sein; von allen Zeitgenossen sind diese Venezianer am wenigsten konventionell in der Ausführung und am wenigsten affektiert in der Anlage. Hierin liegt wenigstens ein großes negatives Verdienst Sansovinos; er ist der unbefangenste unter den Meistern der Zeit von 1530—70.

Für sein schönstes Werk in Venedig glaube ich die Statue der Hoffnung am Dogengrab Venier († 1556) zu *S. Salvatore* halten zu müssen (nach dem zweiten Altar rechts). a Die plastisch vortreffliche, leichte Haltung, die nicht ideale, aber venezianische Schönheit des Kopfes, der ruhig gefaßte Ausdruck läßt gewisse Spielereien in Haarputz und Gewandung wohl vergessen. (Thorwaldsen ist bei einer der allegorischen Statuen am Grabmal Pius VII. auf ein ganz ähnliches Motiv geraten.) — Aber wie viel geringer ist das Gegenstück, die Caritas, mit ihren hart manierierten Putten! (Das Lünettenrelief von anderer Hand.)

Von mythologischen Gegenständen enthält die *Loggia* am b Fuß des Campanile di S. Marco das Beste (um 1540). Die Bronzestatuen des Friedens, des Apoll, Merkur und der Pallas sind zwar, die erstgenannte ausgenommen, im Motiv etwas gesucht, aber von schöner Bildung, namentlich was die Köpfe (zumal des Merkur und der Pax) betrifft. Ganz vorzüglich sind dann einzelne der kleinen Reliefdarstellungen am Sockel, die zu den so seltenen wahrhaft naiven Kunstwerken mythologischen Inhalts gehören. (Die obern Reliefs und die Figuren in den Bogenfüllungen gelten als Schülerarbeit.)

Übrigens ist Jacopo auch sonst im Relief am glücklichsten, wenn es sich um einzeln eingerahmte Figuren handelt. Man findet hinten im Chor von *S. Marco* die berühmte kleine c *Bronzetür,* welche in die Sakristei führt, und welche den Meister zwanzig Jahre lang beschäftigt haben soll; ihre beiden größern Reliefs (Christi Tod und Auferstehung) können bei vielem Geist doch im Stil z. B. nicht neben Tribolo aufkommen, während die Einzelfiguren der Propheten in den horizontalen und senkrechten Einfassungen völlig genügen und zum Teil von hoher Vortrefflichkeit sind. (Was

von der Bildnisähnlichkeit der vortretenden Köpfe in den Ecken mit Tizian, Pietro Aretino und Sansovino selber gesagt wird, ist nicht ganz zuverlässig.) — Ebenso fehlt es den sechs bronzenen Reliefs mit den Wundern des heil. Markus (rechts und links vom Eingang des Chores an der Brustwehr zweier Balustraden) zwar nicht an geistvollem und energischem Ausdruck der Tatsachen, wohl aber an dem wahren Maß, welches diese Gattung beherrschen muß. — An dem Altar im Hintergrunde des Chores ist das kleine Sakramentstürmchen mit dem von Engeln umschwebten Erlöser wiederum eine nicht alltägliche Komposition; man wird aber vielleicht die beiden einzelnen marmornen Engel auf den Seiten vorziehen.

Derselbe Chor enthält auch noch die einzige Arbeit, in welcher Sansovino dem übermächtigen Einfluß Michelangelos einen kenntlichen Tribut bezahlt hat, nämlich die sitzenden Bronzestatuetten der vier Evangelisten auf dem Geländer zunächst vor dem Hochaltar. (Die vier Kirchenlehrer sind von einem Spätern hinzugearbeitet.) Man wird ohne Schwierigkeit den „Moses" Michelangelos als ihr Vorbild erkennen, aber auch gestehen, daß sie von allen Nachahmungen die freieste und eigentümlichste sind.

Im *Dogenpalast* empfängt uns Sansovin mit den beiden Kolossalstatuen des Mars und Neptun, von welchen die Riesentreppe ihren Namen hat. Ihre unschöne Stellung, zumal beim Anblick von vorn, fällt schneller in die Augen als ihre guten Eigenschaften, welche erst demjenigen ganz klar werden, welcher sie in Gedanken mit den gleichzeitigen Trivialitäten eines Bandinelli vergleicht. Sie sind vor allem noch anspruchslos und mit Überzeugung geschaffen, ohne gewaltsame Motive und erborgte Muskulatur; es sind noch echte, unmittelbare Werke der Renaissance, eigene, wenn auch nicht vollkommene Idealtypen eines schöpfungsfähigen Künstlers, der selbst mangelhafte Motive durch großartige Behandlung zu heben wußte.

Ein andres bedeutendes Werk ist die tönerne vergoldete Madonna im Innern der Loggia des Markusturmes; sie ermutigt den unten hingeschmiegten kleinen Johannes durch Streicheln seines Haares, sich dem segnenden Christuskinde zu nähern. Verkleistert, bestäubt, verstümmelt und von jeher etwas manieriert in den Formen, ist die Gruppe doch immer von einem liebenswürdigen Gedanken

belebt. — (Durchaus schlecht: die Madonna in der Kapelle a
des Dogenpalastes.)
Als tüchtiges monumental aufgefaßtes Porträt ist die b
eherne sitzende Statue des Gelehrten Thomas von Ravenna über dem Portal von S. Giulian etwa mit Tintoretto in Parallele zu setzen.
In welche Periode endlich gehört der Johannes über dem c
Taufbecken in den Frari (Cap. S. Pietro, links)? Unplastisch komponiert, aber fleißig, naiv und vom zartesten Gemütsausdruck sieht das Werk aus, als hätte Sansovin es noch von Rom her mitgebracht.

Wen Sansovino von der ältern venezianischen Schule noch in Tätigkeit antraf, wissen wir nicht; es scheint eher, daß seine Anstellung mit dem Auslöschen jener zusammenhing. Es mögen um 1530 auch andre Schüler des ältern Andrea Sansovino in Venedig gelebt haben: von einem solchen sind wohl die drei Reliefs der Verkündigung, An- d
betung der Hirten und Anbetung der Könige in der kleinen sechseckigen Kapelle bei *S. Michele*. Bei einer nicht besonders geschickten Anordnung (so daß man z. B. nicht an Tribolo denken kann) sind sie vielleicht das Holdeste und Süßeste, was Venedig in Marmor darbietet, von einem Reiz der Formen und einem Seelenausdruck in Zügen und Gebärden, der Entzücken erregt. — Gewiß war damals auch *Guglielmo Bergamasco* noch in Tätigkeit, der 1530 eben diese Kapelle baute. Sollte er etwa der Urheber der drei Reliefs sein? die einzige bekannte Statue von ihm, eine heil. e
Magdalena auf dem Altar der ersten Kapelle rechts vom Chor in S. Giovanni e Paolo, würde mit ihrer reichen und süßen Schönheit, selbst mit ihrem bauschigen und doch nicht unplastischen Gewande zu diesen Arbeiten wohl passen. (Die übrigen Skulpturen des betreffenden Altars eine zum Teil gute Schularbeit der Lombardi.)
Jedenfalls gewann Jacopo Sansovino einen Einfluß, der alle übrigen in Schatten stellte und fast ausschließlich um ihn eine Schule versammelte. Bei einem Bau von so großem plastischen Reichtum wie die *Biblioteca* ergab sich, scheint f
es, die Sache von selbst; ausdrücklich werden *Tommaso Lombardo* (vielleicht ein Verwandter der ältern Lombardi), *Girolamo Lombardo, Danese Cataneo* und *Alessandro Vittoria* als ausführende Schüler genannt. Ich glaube, diejenigen Skulpturen, welche noch unter unmittelbarer Aufsicht und Teilnahme des Meisters zustande kamen, finden

sich hauptsächlich an der Schmalseite gegen die Riva und etwa an dem ersten Drittel der Seite gegen die Piazetta. Hier haben die Reliefs in den Bogen, die Flußgötter in den Füllungen des untern, die Göttinnen in denjenigen des obern Geschosses die schönste und kräftigste Bildung. (Bei den Flußgöttern ist anzuerkennen, daß sie von den entsprechenden bronzefarbenen Figuren in der Sistina fast ganz unabhängig erscheinen.) Die beiden Karyatiden, welche die Tür tragen, sind von Vittoria. — Von den Reliefs in den Bogen sind auch wieder die Felder mit einzelnen Figuren die glücklichsten.

Zwei frühe Schüler Sansovins scheinen *Tiziano Minio* von Padua und *Desiderio* von Florenz gewesen zu sein, welche den ehernen Deckel des Taufbeckens in S. Marco verfertigten. Die erzählenden Reliefs sind in der Komposition vom besten der ganzen Schule, den Meister selbst nicht ausgenommen. (Die Statue des Täufers später, 1565, von *Franc. Segala.*) — Minios Statuen zweier heiligen Bischöfe hinter dem Hochaltar des Santo in Padua sind bei ihrer jetzigen Aufstellung soviel als unsichtbar.

Unter allen Schülern aber ist *Girolamo Campagna* der bedeutendste und überhaupt einer von den sehr wenigen Bildhauern, welche noch nach der Mitte des 16. Jahrhunderts eine naive Liebenswürdigkeit beibehielten. — In *S. Giuliano* zu Venedig (Kapelle links vom Chor) sieht man sein Hochrelief des toten Christus mit zwei Engeln; die Linien sind nicht mustergültig, die Gewandung schon etwas manieriert, aber Ausdruck und Bildung sehr edel und schön. — In *S. Giorgio maggiore* ist die bronzene Hochaltargruppe von ihm; die vier Evangelisten tragen halbkniend eine große Weltkugel, auf welcher der Erlöser steht. Eher als Evangelisten hätten dämonische Naturmächte, Engel u. dgl. für diese Stellung gepaßt, auch kann die lebendige Behandlung und die würdige Bildung der Köpfe nicht ganz vergessen machen, daß es dem Künstler etwas zu sehr um plastisch interessante Motive des Tragens zu tun war; aber der Salvator ist einfach und ganz großartig.

Seine einzelnstehenden Statuen muß man nie streng nach den Linien, sondern nach dem Ausdruck und nach dem Lebensgefühl beurteilen, wie dies von den gleichzeitigen venezianischen Malern in noch viel weiterm Sinne gilt. Seine Bronzestatuen des heil. Markus und des heil. Franziskus, welche nach dem Gekreuzigten emporschauen (auf

dem Hochaltar des *Redentore*), sind innerhalb dieser Grenzen vortrefflich, zumal der so schön und schmerzlich begeisterte Markus; in dem Gekreuzigten bemerkt man bei einer guten und gemäßigten (weder allzu magern noch häßlichen) Bildung eine etwas zu starke Andeutung des schon eingetretenen Todes durch das Vorhängen der linken Schulter[1]. — Neben dem Hochaltar von S. Tommaso: die a
Statuen des Petrus und Thomas, mit würdigen Köpfen. —
In S. Maria de' miracoli, vor der Balustrade: S. Franz und b
S. Clara, ersterer vielleicht ein frühes Jugendwerk.
Campagnas Madonnenstatuen genügen weniger; ihre Haltung und Kopfbildung erinnert zu sehr an Paolo Veronese, um ein hohes Dasein ausdrücken zu können. An derjenigen c
in S. Salvatore (zweiter Altar rechts) sitzt das Kind hübsch leicht auf den Händen der Mutter, und auch die beiden Putten, die sich unten an ihr Kleid halten, sind glücklich hinzugeordnet; dagegen erscheint die in S. Giorgio maggiore d
(zweiter Altar links) durchaus wie ein spätes und schwaches Werk. Eine hübsche aber wenig bezeugte Madonna in der Abbazia, Kapelle hinter der Sakristei. In Campagnas e
Vaterstadt Verona steht eine Madonna von ihm an der f
Ecke des Obergeschosses der Casa de' Mercanti.
Von dem Lieblingsgegenstand der venezianischen Skulptur (wie der Bacchus es bei den Florentinern war), dem heil. Sebastian, hat Campagna am Hochaltar von S. Lorenzo wenigstens eine gute Darstellung geliefert mit dem Aus- g
druck des Schmerzes ohne Affektation.
Wie schön und tüchtig er sonstige Aktfiguren zu behandeln wußte, zeigt der kolossale Atlant oder Zyklop im untern h
Gang der *Zecca*. Das höchst affektierte Gegenstück des Tiziano Aspetti spricht lauter zu Campagnas Gunsten, als Worte es könnten. — Im Dogenpalast stehen auf dem Kamin der Sala del Collegio seine hübschen und leben- i
digen Statuetten des Merkur und Herkules. (Geringer die drei Statuen über der einen Tür der Sala delle 4 porte.) k
In der Scuola di S. Rocco ist bei der Statue des Heiligen l
(untere Halle) das unerläßliche Vorzeigen der Schenkelwunde glücklich als dasjenige Wendungsmotiv benutzt, um welches die damalige Skulptur so oft in Verlegenheit ist.
Im obern Saal sind die Statuen neben dem Altar — Jo-

[1] Die kleinen Statuetten dieses Altars sind späte, aber für den * berninischen Stil recht glückliche Schöpfungen des Bolognesen Mazza, vom Jahre 1679.

hannes d. T. und wiederum ein S. Sebastian — von geringerm Interesse als die beiden (unvollendeten) sitzenden Propheten an den Ecken der Balustrade; hier wirkt Michelangelo ein, aber noch nicht durch den Moses, sondern
a durch die Figuren der Sistina. — Die beiden Bronzestatuen des Hochaltars in S. Stefano werden vielleicht mit Unrecht
b dem Campagna zugeschrieben; die beiden marmornen Statuen in S. Giovanni e Paolo (hinten am Altartabernakel der Capella del Rosario) sind offenbar im Mißmut über die ungünstige Aufstellung geschaffen. Auch die heil. Justina
c über dem Torgiebel des Arsenals scheint ein geringeres Werk zu sein.
d An Porträtstatuen ist von Campagna ein Jugendwerk, der Doge Loredan auf dessen Grab im Chor von S. Giovanni e Paolo erhalten, und eine treffliche Grabfigur seiner reif-
e sten Zeit, der schlummernde Doge Cicogna († 1595) in der Jesuitenkirche links vom Chor.
f Von wem ist endlich der schöne Christuskopf in *S. Pantaleone* (zweite Kapelle rechts)? Ich glaube, daß von den Spätern nur Campagna fähig war, die edelste Inspiration eines Giov. Bellini und Tizian so in sich aufzunehmen. Und eine Arbeit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird die Büste doch sein.
g Endlich möchte wohl die Annunziata (in zwei aus der Wand vortretenden Bronzefiguren) am Pal. del Consiglio zu *Verona* ein schönes frühes Werk des Meisters sein, etwa aus der Zeit des Reliefs von S. Giuliano; Gabriel gleicht den Engeln des letztern, und die Madonna, obwohl zur Vermeidung der Profilsilhouette etwas sonderbar gewendet, ist die schönste weibliche Figur, die Campagna gebildet haben mag.

h Von *Thomas von Lugano*, bekannt unter dem Namen *Tommaso Lombardo*, sollen eine Anzahl von Statuen auf
i dem Dache der Biblioteca gearbeitet sein. Der S. Hieronymus in S. Salvatore (zweiter Altar links) gibt vielleicht als schwaches und spätes Werk keinen sichern Anhaltspunkt. (Nach andern von Jacopo Colonna.)

Danese Cattaneo scheint außer *J. Sansovino* auch andre
k Florentiner gekannt zu haben; wenigstens sind die Statuen am Dogengrab Loredan (1572) bei einer gewissen äußerlichen Süßigkeit von demselben unvenezianischen Geist der Lüge und Affektion beseelt, der die unwahren Arbeiten eines Ammanati beherrscht. (Die Porträtstatue, wie gesagt,

von Campagna, und früher gearbeitet als der Rest; der Doge starb schon 1525.) — Weniger manieriert die Statuen a
des ersten Altars rechts in S. Anastasia zu Verona.
Ammanati selbst war übrigens eine Zeitlang J. Sansovinos Schüler gewesen und hatte z. B. in Padua gearbeitet (wovon unten).

Am stärksten repräsentiert von allen Schülern ist *Alessandro Vittoria* († 1605). Im günstigen Falle dem Campagna beinahe gewachsen, hat er doch nirgends die Seele desselben. Er produzierte leicht und machte sich mit den Hauptmotiven keine große Mühe, während Campagna wenigstens gerne plastisch rein gestaltet hätte. Sein angenehmstes Werk ist wohl sein eigenes Grabmal in S. Zac- b
caria (Ende des linken Seitenschiffes), eine vortreffliche Büste zwischen den Allegorien der Scultura und Architettura, oben im Giebel eine Ruhmesgöttin, echt venezianische Figuren. Auch die Statue des Propheten über der c
Haupttür ist schön und würdig. — Sein bester bewegter Akt ist der S. Sebastian in S. Salvatore (dritter Altar links, d
als Gegenstück eines geringen S. Rochus), seine sorg- e
fältigste Anatomiefigur der S. Hieronymus in den Frari (dritter Altar rechts). Auch S. Katharina und Daniel auf f
dem Löwen, in S. Giulian, sind wenigstens resolut behandelt. Geringer und zum Teil sehr manieriert: die Arbeiten g
im Dogenpalast (Sala dell' anticollegio, Türgiebel), an der h
Biblioteca (die zwei Karyatiden der Tür), in S. Giovanni i
e Paolo (mehreres), in der Abbazia (zwei große Apostel- k
statuen), in S. Giorgio maggiore, in S. Francesco della Vigna (zweite Kapelle links) u. a. a. O. Auch an dem sehr überfüllten Grabmal Contareno († 1553) im Santo zu l
Padua (am ersten Pfeiler links) sind mehrere Figuren von ihm.
Ein leidlicher Nachahmer des Vittoria, *Franc. Terilli,* hat m
die Statuetten des Christus und Johannes über den beiden Weihbecken des Redentore mit vielem Fleiß gearbeitet.

Tiziano Aspetti († 1607) steht wieder um eine große Stufe niedriger und nähert sich den schlimmsten Manieren der florentinischen Schule. Sein Moses und Paulus, n
große Erzbilder, verunzieren Palladios Fassade von S. Francesco della Vigna, seine beiden Engel den Altar der ersten Kapelle links. Sein schlechter Atlant in der Biblioteca o
wurde schon erwähnt; etwas besser sind die Tragfiguren des Kamins in der Sala dell' Anticollegio des Dogenpalastes.

Im Santo zu Padua ist mit Ausnahme des Christus auf dem Weihbecken lauter geringe Arbeit von Aspetti in großer Menge vorhanden.

Den Ausgang der Schule macht *Giulio dal Moro*, schwächlicher und gewissenhafter als Aspetti. Das Genießbarste von ihm sind wohl die Skulpturen der einen Tür der Sala delle quattro porte im Dogenpalast und die drei Altarstatuen in S. Stefano (Kapelle rechts im Chor). Seine großen Statuen des Laurentius und Hieronymus am Grabmal Priuli in S. Salvatore (nach dem ersten Altar links) sind sehr manieriert, und ebenso die mehrfach vorkommenden Statuen des Auferstandenen, wovon z. B. eine in derselben Kirche (nach dem ersten Altar rechts).

Es braucht kaum wiederholt zu werden, daß auch diese Schule, wo ihr Ideales nicht genügt, den Blick durch eine Menge vortrefflicher Porträtbüsten entschädigt; sie holt damit ein, was das 15. Jahrhundert in Venedig mehr als in Florenz versäumt hatte. Die Auffassung ist bisweilen so großartig frei wie in den tizianischen Bildnissen. Künstlernamen werden dabei seltener genannt als bei den Statuen heiligen oder allegorischen Inhaltes.

Mit dem 17. Jahrhundert tritt in der venezianischen Skulptur dieselbe vollkommene Erschlaffung ein wie in der Malerei nach dem Absterben der Bassano und Tintoretto. Was von da bis zum Eindringen des berninischen Stiles geschaffen wurde, ist kaum des Ansehens wert und auch dieser letztere Stil hat von seinen achtbarern Schöpfungen fast nichts in Venedig hinterlassen.

Zum Schluß muß hier im Zusammenhang von den neun großen Reliefs die Rede sein, welche die Wände der Antoniuskapelle im Santo zu Padua bedecken. Die Aufgabe war eine der ungünstigsten, die sich denken ließen: (mit Ausnahme des ersten Reliefs) lauter Wunder, d. h. sinnliche Wirkungen aus einer plastisch unsichtbaren Ursache, nämlich dem Machtwort, dem Dasein, dem Gebet, höchstens dem Gestus des Heiligen. Für die andächtige Menge, welche diese Stätte besucht und die Stirn an die Rückseite des Heiligensarges zu drücken pflegt, ist allerdings über diesen Kausalzusammenhang kein Zweifel vorhanden; sie verstand und versteht diese Reliefs, die für sie geschaffen sind, vollkommen, würde aber vielleicht doch bemalte Tongruppen in der Art Mazzonis (S. 600) noch sprechender finden als den idealen Stil, durch welchen die

Künstler mit namenloser Anstrengung diese Historien veredelt haben.

Die allmähliche Bestellung und Ausführung hat in geschichtlicher Beziehung einiges Dunkle. Jedenfalls wollten die Besteller von allem Anfang an nur Großes und Bedeutendes. Wenn das erste Relief (die Aufnahme des Heiligen in den Orden), von *Antonio Minelli*, in der Tat schon 1512 a gearbeitet ist, so hätte man sich gleich zuerst an einen vorzüglichen, wahrscheinlich florentinischen Mitstrebenden des ältern Andrea Sansovino gewandt; es ist eines der edelsten und genießbarsten der ganzen Reihe. Um dieselbe Zeit scheinen — mit Übergehung des Riccio und seiner lokalen Schule — die Brüder *Antonio* und *Tullio Lombardi*, wahrscheinlich als alte und anerkannte Häupter der venezianischen Skulptur in Anspruch genommen worden zu sein; sie lieferten das sechste, siebente und neunte Relief (vgl. b S. 593, c, d) und gaben wahrscheinlich die architektonischen Hintergründe mit Stadtansichten auch für alle übrigen an. (Dies ist zu vermuten nach Tullios Relief an der Scuola di S. Marco.) Auf dem sechsten steht die Jahrzahl 1525.

Darauf trat *Jacopo Sansovino* mit mehrern seiner Schüler ein. Sein eigenes Relief, das vierte (Wiedererweckung der c Selbstmörderin) ist auffallend manieriert; welche Epoche seines Lebens dafür verantwortlich sein mag, ist schwer zu sagen; ein Schüler Andreas hätte überhaupt nie solche Körper und Köpfe bilden dürfen, wie hier mehrere vorkommen. Dagegen ist *Campagna* im dritten Relief (Er- d weckung des toten Jünglings) auf seiner vollen Höhe; die nackte Halbfigur höchst edel gebildet und entwickelt, die Linien des Ganzen harmonisch, alles Einzelne sehr gediegen. — Einen andern, schon mehr manierierten Schüler Jacopo Sansovinos erkennt man dann im zweiten Relief (Ermordung der Frau), welches einem gew. *Paolo Stella* e oder *Giov. Maria Padovano* beigelegt wird. — Das fünfte f (Erweckung des jungen Parrasio) und das achte (das Wun- g der mit dem Glase) sind für *Danese Cattaneo*, dem sie von einigen zugeschrieben werden, wohl zu gut und zu wenig affektiert, weshalb andre sonst wenig bekannte Namen (*Paolo Peluca, Giov. Minio* usw.) eher etwas für sich haben möchten.

Alles zusammengenommen, ist die Reihenfolge durch eine größere Einheit des Stiles, der Erzählungsweise und

Detailbehandlung verbunden, als man bei einer Hervorbringung so Vieler irgend erwarten dürfte. Sie ist ein Denkmal der höchsten Anstrengung der neuern Skulptur in der Gattung des erzählenden Reliefs, welches in der besten dieser Tafeln so maßvoll und rein zur Erscheinung kommt wie in wenigen Denkmälern seit dem Zerfall der römischen Kunst. Das übertriebene, grimassierende Pathos der alten Lombarden ist bis auf vereinzelte Spuren (im zweiten, fünften, selbst im vierten) überwunden durch eine ideale und ganz lebendige Behandlung.

Neapel, dessen Schicksale gerade zu Anfang des 16. Jahrhunderts sehr bewegt waren, verdankt vielleicht seine wenigen ganz ausgezeichneten Skulpturen nicht inländischen Kräften. — Den stärksten Sonnenblick der raffaelischen Zeit glaube ich hier zu erkennen in einem bescheidenen Grabmal der Cap. Carafa in *S. Domenico maggiore* (zunächst rechts vom Hauptportal), mit dem Datum 1513. Über dem Sarkophag, zu beiden Seiten eines Profilmedaillons des Verstorbenen, sitzen zwei klagende Frauen, welche Andrea Sansovinos würdig wären. — Den schönen frühern Arbeiten Michelangelos nähert sich eine Statue der Madonna als Schützerin der Seelen im Fegfeuer, in S. Giovanni a Carbonara.

Der einheimischen Schule, die um diese Zeit mit *Giovanni da Nola* zu Kräften kam, haben wir oben (S. 234) einen wesentlich dekorativen Wert zugewiesen. Giovanni selbst zeigt weder ein tiefes, durchgehendes Lebensgefühl (so naturalistisch er sein kann), noch ein durchgebildetes Bewußtsein von den Grenzen und Gesetzen seiner Kunst, allein die allgemeine Höhe hebt auch ihn oft über das Gewöhnliche, und die Versuche in stets neuen Motiven geben seinen Grabmälern zumal einen originellen Anschein.

Als Denkmal der ganzen Schule kann die runde Kapelle der Caraccioli di Vico in *S. Giovanni a Carbonara* gelten, voll von Statuen und Reliefs; von dem Spanier *Plata* ist die (vielleicht beste) Figur des Galeazzo Caracciolo. — Ein andres großes Werk der Schule ist das Grabmal des berühmten Pietro di Toledo, hinten im Chor von *S. Giacomo degli Spagnuoli;* als Ganzes dem Grabmal Franz I. in S. Denis, und zwar nicht glücklich nachgebildet, in der Ausführung reich und sorgfältig; der Statthalter und seine Gemahlin knien auf einem ungeheuern Sarkophag hinter Betpulten; auf den Ecken des noch größern, peinlich deko-

rierten Untersatzes stehen vier allegorische Figuren. — Von den Grabmälern Giovannis in *S. Severino* ist dasjenige a
eines sechsjährigen Knaben, Andrea Cicara, zunächst vor
der Sakristei am schönsten gedacht; — die drei der ver- b
gifteten Brüder Sanseverino (1516, eine der frühesten Arbeiten) in der Kapelle rechts vom Chor wunderlich einförmig, indem die drei fast in gleicher Stellung auf ihren Sarkophagen sitzen. — Als das beste Relief des Meisters gilt eine Grablegung in S. Maria delle Grazie bei den In- c
curabili (in einer Kapelle links). — Schularbeiten in vielen
Kirchen z. B. in S. Domenico magg., dritte Kapelle links, d
das für die damalige Allegorik bezeichnende Grab eines gewissen Rota, der in Rom und Florenz Beamter gewesen, und dem deshalb Arno und Tiber Lorbeerkränze reichen müssen. — Die Altäre des Giovanni und seines Rivalen e
Girolamo Santa Croce zu beiden Seiten der Tür in Monteoliveto sind im Stil kaum zu unterscheiden. (Derjenige des letztern ist kenntlich am S. Petrus.)

Durchgängig das beste sind, wie in so manchen Schulen, wo das Ideale nicht rein und ohne Affektation zutage dringen konnte, die Bildnisse der Mausoleen, sowohl Büsten als Statuen. Neapel besitzt daran einen reichen Schatz auch aus dieser Zeit; ein Marmorvolk von Kriegern und Staatsmännern, wie vielleicht nur Venedig ein zweites aufweist.

Wir gelangen zu demjenigen großen Genius, in dessen Hand Tod und Leben der Skulptur gegeben war, zu *Michelangelo Buonarroti* (1474—1563). Er sagte von sich selbst, einmal er sei kein Maler, ein andres Mal die Baukunst sei nicht seine Sache, dagegen bekannte er sich zu allen Zeiten als Bildhauer und nannte die Skulptur (wenigstens im Vergleich mit der Malerei) die erste Kunst: „Es war ihm nur dann wohl, wenn er den Meißel in den Händen hatte." Seine Anstrengungen, dieses fest erkannten Berufes Herr zu werden, waren ungeheuer. Es ist keine bloße Phrase, wenn behauptet wird, er habe zwölf Jahre auf das Studium der Anatomie verwandt; seine Werke zeigen ein Ringen und Streben wie die keines andern nach immer größerer schöpferischer Freiheit.

Der erste Anlauf, welchen Michelangelo nahm, war über alle Maßen herrlich. In den Räumen des *Palazzo Buonar-* f
roti zu Florenz (Via Ghibellina N. 7588), welche von dem jüngern, als Dichter berühmten Michelangelo Buonarroti

dem Andenken und den Reliquien des großen Oheims geweiht worden sind[1], wird ein Relief aufbewahrt, welches dieser in seinem siebzehnten Jahr verfertigte: „Herkules im Kampf gegen die Zentauren", d. h. ein Handgemenge nackter Figuren, unter welchen auch Zentauren vorkommen. Obwohl im Geiste des überreichen römischen Reliefs gedacht, enthält es doch Motive von griechischer Art und Lebendigkeit, Wendungen von Körpern, welche den bedeutendsten momentanen Ausdruck mit der schönsten Form verbinden; daß in dem Menschenknäuel vor der mittlern Figur das Maß überschritten wird, geschieht doch nicht auf Kosten der Deutlichkeit und läßt sich durch die Jugend des Künstlers entschuldigen. Vielleicht noch früher ist das
a Flachrelief einer säugenden Madonna im Profil (ebendort) gearbeitet; eine der ersten Arbeiten, welche aus dem Realismus des 15. Jahrhunderts ganz entschieden hinausgehen in den rein idealen Stil.

Wie vollkommen liebenswürdig wußte Michelangelo da-
b mals zu bilden! An der *Arca di S. Domenico* in der Kirche dieses Heiligen zu *Bologna* ist von ihm der eine kniende Engel mit dem Kandelaber (derjenige links vom Beschauer); ein so hold jugendliches Köpfchen, wie es damals nur Lionardo da Vinci zu bilden imstande gewesen wäre. Den schweren Gewandstoff, der zu einer lebensgroßen Figur richtig passen würde, und die unverhältnismäßigen Haarlocken nimmt man hier dem Künstler so gerne als Unbe-
c sonnenheiten eines Anfängers hin. — (Auch die Statuette des heil. Bischofs Petronius, eine von den vieren zunächst über dem Sarkophag, ist von ihm, aber unmöglich aus derselben Zeit, wie schon das manierierte Gewand zeigt.)

Das letzte Werk dieser frühen Periode (1499) des Meisters
d ist die Gruppe der *Pietà in S. Peter zu Rom* (erste Kapelle rechts; die Aufstellung im kläglichsten Licht macht die Vergleichung der Gipsabgüsse notwendig, deren ich aber keinen öffentlich aufgestellten kenne). Dieser Gegenstand war bisher unzählige Male gemeißelt und gemalt worden, oft mit sehr tiefem und innigem Ausdruck, nur liegt insgemein der Leichnam Christi so auf den Knien der Madonna, daß das Auge sich abwenden möchte. Hier zuerst in der ganzen neuern Skulptur kann wieder von einer Gruppe im höchsten Sinne die Rede sein; der Leichnam ist überaus edel gelegt und bildet mit Gestalt und Bewegung der

[1] Sichtbar jeden Donnerstag.

ganz bekleideten Madonna das wunderbarste Ganze. Die Formen sind anatomisch noch nicht ganz durchgebildet, die Köpfe aber von einer reinen Schönheit, welche Michelangelo später nie wieder erreicht hat[1]. — (Etwa aus derselben Zeit die Madonna in *Notre Dame* zu Brügge.)

Wie verhielt sich nun Michelangelos Geist, als er seiner reifen Epoche und seiner großen Stellung entgegenging, zu den Aufgaben, welche seine Zeit ihm bot? Bei weitem die meisten waren kirchlicher Art oder mußten doch zu einer kirchlichen Umgebung passen. Die freie Altargruppe begann eben erst als Gattung zu gelten; man erinnere sich der Kapelle Zeno in S. Marco zu Venedig (1505) und ähnlicher Arbeiten. Die Nischen der Kirchenfassaden füllten sich nur sparsam mit Statuen, die der Pfeiler im Innern etwas häufiger. Was sonst übrigblieb, waren Grabmäler, deren Allegorien das einzige ganz freie Element der damaligen Skulptur heißen konnten. Denn große Skulpturwerke mythologischen Inhalts waren noch ein seltener Luxus, der außerhalb Florenz einstweilen kaum vorkam.

Michelangelo aber war stärker als je ein Künstler von dem Drange bewegt, alle irgend denkbaren und mit den höhern Stilgesetzen vereinbarten Momente der lebendigen, vorzüglich der nackten Menschengestalt aus sich heraus zu schaffen. Er ist in dieser Beziehung das gerade Gegenteil der Alten, welche ihre Motive langsam reiften und ein halbes Jahrtausend hindurch nachbildeten; er sucht stets neue Möglichkeiten zu erschöpfen und kann deshalb der moderne Künstler in vorzugsweisem Sinne heißen. Seine Phantasie ist nicht gehütet und eingeschränkt durch einen altehrwürdigen Mythus; seine wenigen biblischen Figuren gestaltet er rein nach künstlicher Inspiration und seine Allegorien erfindet er mit erstaunlicher Keckheit. Das Lebensmotiv, das ihn beschäftigt, hat oft mit dem geschichtlichen Charakter, den es beseelen soll, gar keine innere Berührung — selbst in den Propheten und Sibyllen der Sistina nicht immer.

[1] Das Werk wurde öfter in Marmor und Erz kopiert. Schon Luca Signorelli malte davon jene freie Abbildung Grau in Grau, welche neuerlich im römischen Leihhause wieder aufgetaucht ist; wahrscheinlich dachte er nicht daran, daß man dereinst Michelangelos Gruppe für eine Kopie nach seinem Gemälde halten würde, wie schon geschehen ist.

Und welcher Art ist das Leben, das er darstellt? Es sind in ihm zwei streitende Geister; der eine möchte durch rastlose anatomische Studien alle Ursachen und Äußerungen der menschlichen Form und Bewegung ergründen und der Statue die vollkommenste Wirklichkeit verleihen; der andere aber sucht das Übermenschliche auf und findet es — nicht mehr in einem reinen und erhabenen Ausdruck des Kopfes und der Gebärde, wie einzelne frühere Künstler —, sondern in befremdlichen Stellungen und Bewegungen und in einer partiellen Ausbildung gewisser Körperformen in das Gewaltige. Manche seiner Gestalten geben auf den ersten Eindruck nicht ein erhöhtes Menschliches, sondern ein gedämpftes Ungeheures. Bei näherer Betrachtung sinkt aber dieses Übernatürliche oft nur zum Unwahrscheinlichen und Bizarren zusammen.

Sonach wird den Werken Michelangelos durchgängig eine Vorbedingung jedes erquickenden Eindrucks fehlen: die Unabsichtlichkeit. Überall präsentiert sich das Motiv *als solches,* nicht als passendster Ausdruck eines gegebenen Inhaltes. Letzteres ist vorzugsweise der Fall bei Raffael, der den Sinn mit dem höchsten Interesse an der Sache und das Auge mit innigstem Wohlgefallen erfüllt, lange ehe man nur an die Mittel denkt, durch welche er sein Ziel erreicht hat. Aber die ungeheure Gestaltungskraft, welche in Michelangelo waltete, gibt selbst seinen gesuchtesten und unwahrsten Schöpfungen einen ewigen Wert. Seine Darstellungsmittel gehören alle dem höchsten Gebiet der Kunst an; da sucht man vergebens nach einzelnem Niedlichen und Lieblichen, nach seelenruhiger Eleganz und buhlerischem Reiz: er gibt eine grandiose Flächenbehandlung als Detail und große plastische Kontraste, gewaltige Bewegungen als Motive. Seine Gestalten kosten ihn einen viel zu heftigen innern Kampf, als daß er damit gegen den Beschauer gefällig erscheinen möchte.

Damit hängt denn auch ihre unfertige Beschaffenheit eng zusammen. Er arbeitete gewiß selten ein Tonmodell von derjenigen Größe aus, welche das Marmorwerk haben sollte; der sog. Puntensetzer bekam bei ihm wenig zu tun; eigenhändig im ersten Eifer, hieb er selbst das Werk aus dem Rohen. Mehrmals hat er sich dabei notorisch „verhauen", oder der Marmor zeigte Fehler, und er ließ deshalb die Arbeit unfertig liegen. Oft aber blieb sie auch wohl unvollendet, weil jener innere Kampf zu Ende war und das

Werk kein Interesse mehr für den Künstler hatte. (Ob etwa auch ein Trotz gegen mißliebige Besteller mit unterlief, ist im einzelnen Falle schwer zu sagen.)

Wer nun von der Kunst vor allem das sinnlich Schöne verlangt, den wird dieser Prometheus mit seinen aus der Traumwelt der (oft äußersten) Möglichkeiten gegriffenen Gestalten nie zufriedenstellen. Eine holde Jugend, ein süßer Liebreiz konnte gar nicht *das* ausdrücken helfen, was er ausdrücken wollte. Seine Ideale der Form können nie die unsrigen werden; wer möchte z. B. bei seinen meisten weiblichen Figuren wünschen, daß sie lebendig würden? (Die Ausnahmen, wie z. B. die Delphica in der Sixtinischen Kapelle, gehören freilich zum Herrlichsten.) Gewisse Teile und Verhältnisse bildet er fast durchgängig nicht normal (die Länge des Oberleibes, der Hals, die Stirn und die Augenknochen, das Kinn usw.), andre fast durchgängig herkulisch (Nacken und Schultern). Das Befremdliche liegt also nicht bloß in der Stellung, sondern auch in der Bildung selbst. Der Beschauer darf und soll es ausscheiden von dem echt Gewaltigen.

Die Zeit des Künstlers freilich wurde von dem Guten und von dem Bösen, das in ihm lag, ohne Unterschied ergriffen; er imponierte ihr auf dämonische Weise. Über ihm vergaß sie binnen 20 Jahren Raffael vollständig. Die Künstler selber abstrahierten aus dem, was bei Michelangelo die Äußerung eines innern Kampfes war, die Theorie der *Bravour* und brauchten seine Mittel ohne seine Gedanken, wovon unten ein mehreres. Die Besteller, unter der Herrschaft einer Bildung, welche ohnehin jede Allegorie guthieß, ließen sich von Michelangelo das Unerhörte auf diesem Gebiete gefallen und bemerkten nicht, daß er bloß Anlaß zur Schöpfung bewegter Gestalten suchte.

Die Reihe dieser freien, rein künstlerischen Gedanken beginnt schon frühe (vor der Pietà) mit dem *Bacchus* in den a
Uffizien (Ende des zweiten Ganges). Mit dem antiken Dionysos-Ideal, wie wir es jetzt, nach den seither ausgegrabenen Resten und den tiefen Forschungen der Archäologie kennen, darf man diesen Bacchus nicht vergleichen ohne Ungerechtigkeit; er ist hervorgebracht unter der Voraussetzung, einen trunkenen Jüngling darstellen zu müssen, daher mit einem burlesken Anflug, mit starren Augen, lallendem Mund, vortretendem Bauche. Vielleicht die erste Statue der neuern Kunst, welche mit der Absicht auf voll-

kommene Durchbildung eines nackten Körpers geschaffen worden ist! ohne Zweifel das Resultat der fleißigsten Naturstudien, und doch, abgesehen vom Gegenstand, schon durch die bizarre Stellung gründlich ungenießbar, zumal von links her gesehen.

a Auf den ersten Blick gefällt der kolossale *David* vor dem Palazzo vecchio in Florenz (1501—1503) vielleicht noch weniger. Allein der Künstler war auf einen Marmorblock angewiesen, aus welchem schon ein früherer Bildhauer irgend etwas zu meißeln begonnen hatte; sodann beging er einen Fehler, den der Beschauer in Gedanken wieder gutmachen kann: er glaubte nämlich David ganz jung darstellen zu müssen und nahm einen Knaben zum Modell, dessen Formen er kolossal bildete. (Was hauptsächlich bei der Seitenansicht bemerklich wird.) Nun lassen sich aber nur erwachsene Personen passend vergrößern (S. 421, Anm.), wenigstens bei isolierter Aufstellung, denn in Gesellschaft andrer Kolosse kann auch das kolossale Kind seine berechtigte Stelle finden. Durch ein Verkleinerungsglas gesehen gewinnt der David ungemein an Schönheit und Leben, allerdings mit Ausnahme des Kopfes, der in einer ganz andern Stimmung hinzugearbeitet scheint.

Wenn in dieser Statue noch eine gewisse Modellbefangenheit nicht zu verkennen ist, so finden wir Michelangelo einige Jahre später auf der Höhe seines künstlerischen Könnens in dem nach 1504 entworfenen, in der nächstfolgenden Zeit stückweise ausgeführten Grabdenkmal *Papst*
b *Julius II.* für die Peterskirche. Die sehr flüchtige Originalzeichnung, die von dem Werke doch vielleicht nicht das definitiv angenommene Projekt wiedergibt, ist in der florentinischen Sammlung der Handzeichnungen aufbewahrt. Ein hoher Bau in länglichem Viereck sollte an seinen Wänden nackte gefesselte Gestalten (die von Julius wiedererworbenen Provinzen und die durch seinen Tod in Knechtschaft gedachten Künste) und auf seinen Vorsprüngen jedenfalls die sitzenden Statuen des Moses und Paulus enthalten, andrer Zutaten nicht zu gedenken. Die Symbolik war eine willkürliche, ja eine zweideutige; wer hätte z. B. Moses und Paulus für Allegorien des tätigen und des beschaulichen Lebens genommen? und doch waren sie so gemeint. Aber als plastisch-architektonisches Ganzes gedacht wäre das Grabmal doch immer eines der ersten Werke der Welt geworden.

Erst dreißig Jahre später, unter Paul III., kam dasjenige a
Denkmal zustande, welches jetzt in *S. Pietro in Vincoli* steht. Es ist kein Freibau, sondern nur noch ein barocker Wandbau daraus geworden; die obern Figuren sind von den Schülern nach dem Entwurf des Meisters hinzugearbeitet, und zwar nicht glücklich; in dem armen Papst, der sich zwischen zwei Pfeilern strecken muß, so gut es geht, ist auch die Anordnung unverzeihlich. Unten aber stehen die für das ursprüngliche Projekt in der frühern Zeit eigenhändig gearbeiteten Statuen des Moses, nebst Rahel und Lea, letztere wiederum als Symbole des beschaulichen und des tätigen Lebens, nach einer schon in der Theologie des Mittelalters vorkommenden, an sich absurden Typik. — *Moses* scheint in dem Moment dargestellt, da er die Verehrung des goldenen Kalbes erblickt und aufspringen will. Es lebt in seiner Gestalt die Vorbereitung zu einer gewaltigen Bewegung, wie man sie von der physischen Macht, mit der er ausgestattet ist, nur mit Zittern erwarten mag. Seine Arme und Hände sind von einer insofern wirklich übermenschlichen Bildung, als sie das charakteristische Leben dieser Teile auf eine Weise gesteigert sehen lassen, die in der Wirklichkeit nicht so vorkommt. Alles bloß Künstlerische wird an dieser Figur als vollkommen anerkannt, die plastischen Gegensätze der Teile, die Behandlung alles Einzelnen. Aber der Kopf will weder nach der Schädelform noch nach der Physiognomie genügen, und mit dem herrlich behandelten Bart, dem die alte Kunst nichts Ähnliches an die Seite zu stellen hat, werden doch gar zu viele Umstände gemacht; der berühmte linke Arm hat im Grunde nichts andres zu tun, als diesen Bart an den Leib zu drücken. — *Rahel,* das beschauliche Leben, ist im Motiv ganz sinnlos; sie hat soeben auf dem Schemel nach rechts gebetet und wendet sich plötzlich, noch immer betend, nach links; zudem scheint ihr linker Arm schon oben verhauen. Das Detail sonst trefflich. — *Lea,* das tätige Leben, mit dem Spiegel in der Hand, zeigt in der Draperie unnütze und bizarre Motive und unschöne Verhältnisse der untern Teile. Die Köpfe haben wohl etwas Grandios-Neutrales, Unpersönliches, welches die Seele wie ein Klang aus der ältern griechischen Kunst berührt, aber auch eine gewisse Kälte.

Außer diesen drei Statuen hat Michelangelo offenbar in sehr verschiedenen Zeiten eine Anzahl von nackten Figuren

gemeißelt, welche teils zum Grabmal Julius' II. wirklich gehören sollten, teils wenigstens damit in Verbindung gebracht werden. Das Trefflichste sind die beiden „Sklaven" im Louvre, die offenbar Stücke aus der Reihe jener Gefesselten sind. Weniger läßt sich dies verbürgen bei den
a vier (nur teilweise aus dem Rohen gearbeiteten und beträchtlich größern) Statuen in einer Grotte des *Gartens Boboli* zu Florenz (vom Eingang links); es sind höchst lebensvolle Akte des Lehnens und Tragens; die beiden vordern freilich kaum erst kenntlich. Dann eine Gruppe, be-
b titelt „der Sieg", im großen Saale des *Palazzo vecchio;* ein Sieger auf einem (unvollendeten) Besiegten kniend, und das während des Kampfes nach hinten gestreifte Gewand wieder hervorziehend, mit einer Wendung und Bewegung, die freilich hierdurch nur notdürftig motiviert wird. (Spätere Zeit?)

Wir kehren wieder in seine frühere römische Epoche zurück und nennen zunächst den *Christus* im Querschiff von *S. Maria sopra Minerva* zu Rom (um 1527). Es ist eines seiner liebenswürdigsten Werke; Kreuz und Rohr sind zu der nackten Gestalt und ihrer Bewegung edel und geschickt geordnet, der Oberleib eines der schönsten Motive der neuern Kunst; der sanfte Ausdruck und die Bildung des Kopfes mag so wenig dem Höchsten genügen als irgendein Christus, und doch wird man diesen milden Blick des „Siegers über den Tod" auf die Gemeinde der Gläubigen
c schön und tief gefühlt nennen müssen. Ebenfalls wohl aus dieser Zeit: die nur aus dem Rohen gehauene und in diesem Zustand sehr viel versprechende Statue eines Jünglings, in den Uffizien (zweiter Gang), wahrscheinlich Apoll, der mit der Linken über die Schulter greift, um einen Pfeil aus dem Köcher zu holen. — Desgleichen, wenigstens aus der ersten Hälfte von Michelangelos Leben: das runde Re-
d lief in den Uffizien (Gang der toskanischen Skulptur), Madonna mit dem auf ihr Buch lehnenden Kinde, hinten der kleine Johannes; wundervoll in diesen Raum komponiert und, soweit die Arbeit vollendet ist, edel und leicht belebt.

e Die Arbeiten des vorgerückten Alters möchten etwa mit dem toten *Adonis* der Uffizien (zweiter Gang) zu beginnen sein. Der Künstler hat alles getan, um die Statue plastisch interessant zu machen: der Körper beginnt auf der rechten Seite liegend und wendet sich nachher mehr nach links; unter den gekreuzten Füßen lagert der Eber,

dessen Zahn dem Jüngling die (sehr grelle) Schenkelwunde beigebracht hat. Aber der Kopf gehört zu den manierertesten, und der Leib ist von keiner schönen Bildung.

Um das Jahr 1529 soll dann die Arbeit an den Statuen der a weltberühmten *mediceischen Kapelle* (oder Sagrestia nuova) bei S. Lorenzo ihren Anfang genommen haben. Selten hat ein Künstler freier über Ort und Aufstellung verfügen können (vgl. S. 311, b). Die Denkmäler wirken deshalb in diesem Raum ganz vorzüglich, schon wenn man sie nur als Ergänzung und Resultat der Architektur betrachtet. Um die Figuren groß erscheinen zu lassen, hat der Künstler sie in eine aus kleinen Gliedern gebildete bauliche Dekoration eingerahmt, deren Detail freilich nicht zu rühmen ist. Die Aufgabe selbst enthielt eine starke Aufforderung zu allgemeinen Allegorien; es handelte sich um die Gräber zweier ziemlich nichtswürdigen mediceischen Sprößlinge, für welche Michelangelo am allerwenigsten sich begeistern konnte. Unter den Nischen mit den sitzenden Statuen derselben brachte er die Sarkophage an und auf deren rund abschüssigen Deckel die weltberühmten Figuren des Tages und der Nacht (bei Giuliano Medici-Nemours), der Morgen- und der Abenddämmerung (bei Lorenzo Medici, Herzog von Urbino). Kein Mensch hat je ergründen können, was sie hier (abgesehen von ihrer künstlerischen Wirkung) bedeuten sollen, wenn man sich nicht mit der ganz blassen Allegorie auf das Hinschwinden der Zeit zufrieden geben will. Vielleicht hätte Clemens VII. als Besteller lieber ein paar trauernde Tugenden am Grab seiner Verwandten Wache halten lassen — der Künstler aber suchte geflissentlich das Allgemeinste und Neutralste auf. Wie dem sei, diese Allegorien sind nicht einmal bezeichnend gebildet, was denn auch, mit Ausnahme der Nacht, eine reine Unmöglichkeit gewesen wäre. Die *Nacht* ist wenigstens ein b nacktes, schlafendes Weib; man darf aber fragen: ob wohl jemals ein Mensch in dieser Stellung habe schlafen können? sie und ihr Gefährte, der *Tag*, lehnen nämlich mit dem rechten Ellbogen über den linken Schenkel. Sie ist die ausgeführteste nackte weibliche Idealfigur[1] Michelangelos; der Tag, mit unvollendetem Kopf, kann vielleicht als sein vorzüglichstes Spezimen herkulischer Bildung gelten. Als Motive aber sind gewiß *die beiden Dämmerungen* edler und c

[1] Der Kopf, welcher tief unter dem übrigen steht, kann kaum von Michelangelo ausgeführt sein.

glücklicher, namentlich der Mann sehr schön und lebendig gewendet; das Weib (die sog. Aurora) ebenfalls mehr ungesucht großartig als die Nacht, wunderbar in den Linien, auch mit einem viel schönern und lebendigern Kopf, der indes noch immer etwas Maskenhaftes behält.

In diesen vier Statuen hat der Meister *seine* kühnsten Gedanken über Grenzen und Zweck seiner Kunst geoffenbart; er hat frei von allen sachlichen Beziehungen, nicht gebunden durch irgendeine von außen verlangte Charakteristik, den Gegenstand und seine Ausführung geschaffen. Das plastische Prinzip, das ihn leitete, ist der bis auf das Äußerste durchgeführte Gegensatz der sich entsprechenden Körperteile, auf Kosten der Ruhe und selbst der Wahrscheinlichkeit. Mit seiner Stilbestimmtheit gehandhabt, brachte dieses Prinzip das großartige Unikum hervor, welches wir hier vor uns sehen. Für die Nachfolger war es die gerade Bahn zum Verderben.

a Die Statue des *Julian* ist nicht ganz ungezwungen; wohin wendet er seinen langen Hals und seine falschen Augen? Ganz vortrefflich ist aber die Partie der Hände, des Feld-
b herrnstabes und der Knie. *Lorenzo,* bekannt unter dem Namen il pensiero, unvergleichlich geheimnisvoll durch die Beschattung des Gesichtes mit Helm, Hand und Tuch, hat doch in der Stellung seines rechten Armes etwas Unfreies. Die Arbeit ist von größtem Werte. — Auch mit diesen beiden Statuen tat Michelangelo keinen Schritt in das Historisch-Charakteristische, das seiner Seele widerstrebt haben muß; sie sind vielmehr in seinen Stil vollkommen eingetaucht und können als ebenso frei gewählte Motive gelten wie alles übrige.

c Der kaum aus dem Rohen gearbeiteten *Madonna* lag ursprünglich wohl ein außerordentlich schöner plastischer Gedanke zugrunde; es fehlte vielleicht nicht viel, so wäre sie die einzig treffliche ganz freisitzende Madonna geworden (indem fast alle andern nur auf den Anblick von vorn berechnet sind). Allein durch einen Fehler des Marmors oder ein „Verhauen" des Künstlers kam der rechte Arm nicht so zustande, wie er beabsichtigt gewesen sein muß, und wurde dann hinten so angegeben, wie man ihn jetzt sieht. Vermutlich hatte dann das übrige mit zu leiden und wurde deshalb nur andeutungsweise und dürftig vollendet. Ein unruhigeres Kind hat freilich die ganze Kunst nicht gebildet, als dieser kleine Christus ist; auf dem linken Knie

der Mutter vorwärts sitzend, wendet er sich sehr künstlich rückwärts um, greift mit seinem linken Ärmchen an die linke Schulter der Mutter und sucht mit dem rechten ihre Brust. (Die zwei HH. Cosmas und Damian sind Schülerarbeiten vielleicht nach ganz kleinen Modellen des Meisters.) a

Aus der spätern Zeit ist wohl auch die angefangene Apostelstatue im Hof der *Akademie in Florenz;* sie zeigt auf das merkwürdigste, wie Michelangelo arbeitete; ungeduldig möchte er das (gequält großartige) Lebensmotiv, das für ihn fertig im Marmorblocke steckt, daraus befreien; aber irgendein Umstand kommt dazwischen und die Arbeit bleibt liegen[1]. b

Endlich sorgte Michelangelo eigenhändig für sein Grabmal; es sollte wieder eine Pietà sein. Damals begann er wahrscheinlich dasjenige Werk, welches jetzt im Hofe des Palazzo Rondanini zu Rom (am Korso) steht, und das am besten unbesichtigt bleibt. Wie konnte er, nachdem der Block schon so verdorben war, wie man ihn sieht, doch noch diese Gestalten herauszwingen wollen, auf Kosten derjenigen Körperverhältnisse, die niemand besser kannte als er? Leider ist wohl jeder Meißelschlag von ihm. c

Später arbeitete er — der Sage nach aus einem *Kapitell* des Friedenstempels, das ihm Papst Paul III. geschenkt — diejenige Gruppe, welche jetzt im *Dom von Florenz,* unter der Kuppel, aufgestellt ist. Er hat den Wert einer monolithen Arbeit überschätzt und dem Marmor, welcher nicht reichte, das unmögliche zugemutet, um Figuren herauszubringen, die sich der Lebensgröße wenigstens nähern. Es ist ein höchst unerquickliches Werk, von der rechten Seite gesehen unklar, durch die Gestalt des Nicodemus zusammengedrückt. Die Stellung der Leiche dürfte mit jener ersten Pietà in S. Peter nicht von ferne verglichen werden. d

Eine ganz späte Arbeit soll auch die angefangene *Büste des Brutus* in den Uffizien (Halle d. Hermaphr.) sein, angeblich nach einer antiken Gemme, wahrscheinlich aber ein frei geschaffenes Charakterbild und ein Gegenstand, der dem trotzigen Sinne des Meisters nahelag. Physiognomisch abstoßend und dabei grandios behandelt. — Das eigene e

[1] Wenn auch Michelangelo schon 1503 für die Querbaukapellen des Domes in Florenz die Statuen der zwölf Apostel bestellt erhielt, so kann er doch den vorliegenden S. Matthäus wohl viel später und für eine andre Bestimmung gearbeitet haben. Der Stil nötigt zu einer derartigen Annahme.

a Bildnis Michelangelos, ein schöner Bronzekopf, im Konservatorenpalast des Kapitols (fünftes Zimmer) gilt als seine Arbeit.

Zahllose kleine Modelle seiner Hand sind zertreut und zugrunde gegangen; was von der Art in italienischen Sammlungen vorkommt, verdient insgemein wenig Zutrauen.

b (Der Christuskopf in S. Agnese bei Rom, in einer Kapelle
rechts, ist jedenfalls nicht von ihm ausgeführt; — das Re-
c lief einer Pietà in der Kirche des Albergo de' poveri zu Ge-
d nua zweifelhaft; — über eine Gruppe der Pietà in S. Rosalia zu Palestrina ist mir nichts Näheres bekannt; — die
e Statue Gregors d. Gr. in einer der Kapellen neben S. Gregorio in Rom, von Cordieri vollendet, hat wohl am ehesten Anspruch auf Erfindung und Teilnahme des Meisters; —
f als Jugendarbeit wird ihm der kleine nackte Christus am Grabmal Bandini im linken Seitenschiff des Domes von Siena beharrlich zugeschrieben usw.)

Der Beschauer wird merkwürdig gestimmt gegen einen Künstler, dessen Größe ihm durchgängig imponiert und dessen Empfindungsweise doch so gänzlich von der seinigen abweicht. Die fruchtbringendste Seite, von welcher aus man Michelangelo betrachten kann, bleibt doch wohl die historische. Er war ein großartiges *Schicksal* für die Kunst; in seinen Werken und ihrem Erfolg liegen wesentliche Aufschlüsse über das Wesen des modernen Geistes offen ausgesprochen. Die Signatur der drei letzten Jahrhunderte, die *Subjektivität,* tritt hier in Gestalt eines absolut schrankenlosen Schaffens auf. Und zwar nicht unfreiwillig und unbewußt wie sonst in so vielen großen Geistesregungen des 16. Jahrhunderts, sondern mit gewaltiger Absicht. Es scheint, als ob Michelangelo von der die Welt postulierenden und schaffenden Kunst beinahe so systematisch gedacht habe wie einzelne Philosophien von dem weltschaffenden Ich.

Er hinterließ die Skulptur erschüttert und umgestaltet. Keiner seiner Kunstgenossen hatte so fest gestanden, daß er nicht durch Michelangelo desorientiert worden wäre — in welcher Weise, haben wir schon angedeutet. Aber die äußere Stellung der Skulptur hatte sich durch ihn ungemein gehoben: man *wollte* jetzt wenigstens von ihr das Große und Bedeutende und traute ihr alles zu.

Die Gehilfen des Meisters haben, seit sie das waren, kaum mehr einen eigentümlichen Wert. Wir nennen zuerst *Giov.*

Angelo Montorsoli (1498—1563), der den Michelangelo schon von dessen frühern Werken, zumal von der Sistina an begleitet und nachahmt, dabei aber auch Einwirkungen von Andrea Sansovino und von den Lombarden her verrät, und dies alles mit einer gewissen dekorativen Seelenruhe zu einem nicht unangenehmen Ganzen verschmelzt. Von der Mitarbeit in der mediceischen Kapelle an, wo er den heil. Cosmas ausarbeitete, wird er ausschließlich a Michelangelist.

Von Andrea Doria nach *Genua* berufen[1], mußte er als Architekt und Bildhauer das sein, was Perin del Vaga als Maler; die in den Künsten durch politische Leiden arg zurückgekommene Stadt bedurfte auswärtiger Kräfte. Die Kirche *S. Matteo,* das Familienheiligtum der Doria, ist ein b ganzes Museum seiner Skulpturen[2]. Manches davon zeigt, daß er sich half, wie er konnte; in den sitzenden Reliefiguren der beiden Kanzeln, in den vier Evangelisten der Chorwände ist mehr als eine Reminiszenz aus der Sistina zu bemerken; von den Freiskulpturen hinten im Chor ist die Pietà, was die Lage des Leichnams betrifft, nach derjenigen Michelangelos in S. Peter kopiert, was zu der perugineskeu Madonna nicht recht paßt; die vier übrigen Statuen (Propheten) haben beinahe die Art des Guglielmo della Porta und der damaligen Lombarden. Die reiche Stukkierung der Kuppel und des Chores (von Gehilfen ausgeführt), die beiden Altäre des Querschiffes (mit den vielleicht von andern Händen gefertigten Reliefs über den Altären), die Reliefs von Tritonen und gefangenen Türken unter den Kanzeln und das Denkmal des Andrea Doria in der Krypta (welches der Verfasser nicht sah) vollenden diesen in seiner Art einzigen plastischen Schmuck, dessengleichen selten einem Künstler anvertraut worden ist. Montorsoli hatte bei seiner mäßigen Begabung ganz recht, daß er sich nicht durch das gleichzeitig glänzende Beispiel der mediceischen Kapelle irremachen ließ. Auf diese Weise hat die Nachwelt etwas Genießbares erhalten.

[1] Laut der genuesischen Guida schon 1528, laut Vasari erst nach 1535 oder noch später, was zu andern Daten nicht recht paßt.

[2] Im anstoßenden Kreuzgang sind die Überreste der 1797 demolierten Statuen des Andrea und Giov. Andrea Doria, von den Jahren 1528 (?) und 1577 aufgestellt. Die erstere ist ein vortreffliches Werk von Montorsolis Hand, die letztere eine schon manierierte Nachahmung der erstern.

a Eine späte Arbeit Montorsolis ist dann der 1561 vollendete Hauptaltar in den Servi zu Bologna. Die drei Statuen der Nischen, der Auferstandene mit Maria und Johannes zeigen noch eine schöne sansovinische Inspiration; die (ungeschickterweise viel größer gebildeten) Statuen über den beiden Seitentüren und unten an den Seiten des Altares, sowie die sämtlichen Skulpturen der Rückseite mehr das Öde und Allgemeine der römischen Schule. — Nicht sehr viel früher
b arbeitete Montorsoli die Statuen des Moses und Paulus in der Capella de' Pittori bei der Annunziata in Florenz. (Die ebendort befindlichen sitzenden Statuen sind von verschiedenen nach den gemalten Propheten der Sixtinischen Kapelle in Ton modelliert; ein Zeugnis mehr für den Einfluß der letztern auf die ganze Skulptur, welche noch heute daraus Belehrung schöpfen kann.)

c Das Grabmal Sannazaros in S. Maria del Parto zu Neapel, woran die sitzenden Statuen des Apoll und der Minerva (in David und Judith travestiert) von Montorsolis Hand sind (der Rest von Santacroce), bekenne ich nicht gesehen zu haben.

d Ein andrer Schüler Michelangelos, *Rafaelle da Montelupo*, arbeitete nach des Meisters Modellen in der me-
e diceischen Kapelle den heil. Damian und oben am Grabmal Julus' II. die Statuen des Propheten und der Sibylle (S. 634, a). Von seinen unabhängigen Werken ist die tüch-
f tige und einfache Grabstatue des Kardinals Rossi (in der Vorhalle von S. Felicita in Florenz) zu nennen.

Guglielmo della Porta († 1577) könnte nach seiner frühern und spätern Tätigkeit auf zwei verschiedene Stellen dieser Übersicht verteilt werden, wenn nicht auf der spätern Zeit, da er den Michelangelo nachahmte, der beträchtlich stärkere Akzent läge. Seine frühern Sachen, die den lombardischen Stil am Anfang des 16. Jahrhunderts repräsentieren, mit einem kleinen Anklang an A. Sansovino, sind besonders zahlreich in *Genua vorhanden.* Sehr unerquicklich: die
g Propheten in Relief an den Säulenbasen des Tabernakels der Johanneskapelle im Dom; — höchst fleißig, überladen
h und von gesuchter Belebung in Draperie und Fleisch; die sieben Statuen am Altar des linken Querschiffes ebenda;
i nur die mittlere, ein sitzender Christus, mit höherer Weihe; — fast roh: die Gruppe Christi und des heil. Thomas, an der Vorhalle von S. Tommaso. — Später, unter dem sehr nahen Einfluß Michelangelos, entstand das berühmte *Grab-*

mal Pauls III. im Chor von S. Peter. Die gewonnene Stil a
freiheit ist vortrefflich benutzt in der sitzenden Bronze-
statue des Papstes, welche Guglielmos volles Eigentum ist;
lebenswahr und doch heroisch erhöht. Die beiden auf dem
Sarkophag lehnenden Frauen, angeordnet wie die vier
Tageszeiten auf den Gräbern von S. Lorenzo, sind diesen
an Bedeutung der plastischen Linien nicht zu vergleichen,
allein Guglielmo übertraf den Meister wenigstens von der
einen Seite, wo ihm leicht beizukommen war, von seiten der
sinnlichen Schönheit. Seine „Gerechtigkeit" ist zwar darob
etwas lüstern und absichtlich ausgefallen; die betagte
„Klugheit" hat mehr von Michelangelo. — Im großen Saal
des Pal. Farnese findet man zwei ähnliche Statuen, welche b
wie erste, weniger geratene Proben derselben Aufgabe aus-
sehen, jedoch zu demselben Grabmal gehörten und erst bei
dessen Versetzung an die jetzige Stelle davon weggenom-
men wurden. — Von Guglielmos Bruder *Giacomo* sind die c
Grabmäler der Cap. Aldobrandini in der Minerva (die
sechste rechts) wenigstens entworfen; in der Ausführung
erinnern sie an Guglielmo.

Unter den Lombarden, welche von Michelangelo die Richtung ihres Stiles empfingen, ist nächst Gugl. della Porta ein gewisser *Prospero Clementi* nicht unbedeutend, welcher hauptsächlich in seiner Vaterstadt Reggio um die Mitte des Jahrhunderts tätig war. Im Dom daselbst (Kapelle rechts vom Chor) ist das Grabmal des Bischofs Ugo Ran- d
goni sein Hauptwerk; sowohl die sitzende Statue als die
beiden Putten am Sarkophag und die zwei kleinen Reliefs
(Tugenden) an der Basis verraten den Einfluß Michelan-
gelos, ja schon den des della Porta, allein es ist ein solider
Rest von Naivität übriggeblieben, der weder arge Manier
noch falsches Pathos aufkommen läßt. Dann möchte ich
dem Clementi an dem absurd (als kolossales Stundenglas)
gebildeten Grabdenkmal des Ch. Sforziano, gleich links
vom Eingang, die drei vorzüglich schönen Statuetten des
Auferstandenen und zweier Tugenden zuschreiben. Sie ver-
binden die Art der römischen Schule mit einer noch fast
sansovinischen Milde und Mäßigung. (Viel geringer und
wohl von andrer Hand das Grab Maleguzzi, 1583, gegen-
über.) — Am Palazzo Ducale zu Modena, beim Portal, die e
Statuen des Lepidus und des Herkules, letztere unge-
schlacht muskulös. — In der Krypta des Domes von Parma
ist von Clementi ein Grab vom Jahr 1542 mit zwei sitzen-

den Tugenden (hinten, rechts). — In S. Domenico zu Bo-
a logna (Durchgang zur linken Seitentür) am Grabmal Volta die Statue des heil. Kriegers Prokulus, einfach und tüchtig.
b Das Grab des Meisters, vom Jahr 1588, im Dom von Reggio (erste Kapelle links) ist mit seiner schönen Büste geschmückt. — Den Auslauf seiner Schule bezeichnen die Statuen im Querschiff und an der Fassade daselbst.

Wenn man sich jedoch in Kürze überzeugen will, welche zwingende Gewalt Michelangelo als Bildhauer über sein Jahrhundert und das folgende ausübte, so genügt schon ein Blick auf die florentinische Skulptur nach ihm. Sie ist besonders belehrend, weil die mediceischen Großherzöge auch die profane, mythologische und monumentale Seite der Kunst mehr pflegten, als dies sonst irgendwo in Italien geschah, ohne daß doch die kirchlichen Aufgaben deshalb aufgehört hätten.

Wir haben bis hierher einen florentinischen Künstler verspart, der als Michelangelos unedler Nebenbuhler auftrat und doch in seinen meisten Werken ihn gerade von der bedenklichen Seite nachahmte: *Baccio Bandinelli* (1487 bis 1559). Er ist ein sonderbares Gemisch aus angeborenem Talent, Reminiszenzen der ältern Schule und einer falschen Genialität, die bis ins Gewissenlose und Rohe geht. — Das
c Beste, wo er ganz ausreichte, sind die Reliefiguren von Aposteln, Propheten usw. an den achtseitigen Chorschranken unter der Kuppel des Domes; hier sind einige Figuren sehr schön gedacht und stehen trefflich im Raum; alle sind einfach behandelt. — Dagegen zeigt die bekannte Gruppe
d des Herkules und Cacus auf Piazza del Granduca, was er an Michelangelo bewundern mußte und wie er ihn mißverstand. Er glaubte ihm die mächtigen Formen absehen zu können und machte ihm auch die Kontraste nach, so gut er konnte; aber ohne alles Liniengefühl und ohne eine Spur dramatischen Gedankens, wozu doch der Gegenstand genugsame Mittel an die Hand gab; es ist eines der gleich-
e gültigsten Skulpturwerke auf der Welt. — Adam und Eva im großen Saal des Pal. Vecchio, datiert 1551, sind wenigstens einfache Akte, Adam sogar wieder mehr naturalistisch. Die Bildnisstatuen ebendaselbst haben in den Köpfen etwas von der grandiosen Fassung, welche auch den gemalten Porträts der sonst schon manierierten Zeit eigen ist, sind aber im Körpermotiv meist gering. (Die Gruppe der Krönung Karls V. offenbar von zwei verschie-

denen Künstlern.) — Die Basis auf dem Platze von S. Lo- a
renzo, mit einem für jene Zeit plastischen Relief, trägt jetzt die ihr längst bestimmte sitzende Statue des Giovanni Medici, von welcher dasselbe Urteil gilt. — Ein Bacchus[1] im Pal. Pitti (Vestibül des ersten Stockes) ist im Gedanken die b
geringste unter den Bacchusstatuen der damaligen Künstler. — Die beiden Gruppen des toten Christus mit Johannes (in S. Croce, Cap. Baroncelli) und mit Nicodemus (Annun- c
ziata, rechtes Querschiff[2] von ganz leeren Formen und von d
der schlechtesten Komposition; der Hauptumriß ein rechtwinkliges Dreieck auf der längern Kathete liegend. Ganz kümmerlich ist der sitzende Gottvater (im ersten Kloster- e
hof von S. Croce) ausgefallen; als das Beste erscheint die nach Michelangelo kopierte Hand mit dem Buch. — Etwas besser der Petrus im Dom (Eingang zum Chor, links). — f
Ganz mittelmäßig: die Nebenfiguren an den Grabmälern Leos X. und Clemens' VII. im Chor der Minerva zu Rom; die g
ebenfalls unbedeutenden sitzenden Porträtstatuen sind von Raf. da Montelupo und Nanni di Baccio Bigio, einem andern kümmerlichen Rivalen Michelangelos, ausgeführt. Baccios Schüler *Giovanni dall' Opera* hatte Anteil an den Reliefs im Dom und fertigte die Altarreliefs in der Cap. h
Gaddi in S. Maria novella (Querschiff links, hinten), welche die darzustellende Tatsache durch tüchtig präsentierte Nebenfiguren in Vergessenheit bringen. — An dem von Vasari komponierten Grabmal Michelangelos in S. Croce i
ist die Figur der Baukunst von ihm; eine recht gute Arbeit. (Die Skulptur von Cioli, die Malerei, mit der Statuette in der Hand, von Lorenzi.) Das ganze Denkmal ist, beiläufig gesagt, eines der wenigen, wo die Allegorie völlig in ihrem Rechte ist und deutlich von selber spricht, indem sie ein notorisches Verhältnis ausdrückt. Die Allegorien z. B. gerade der meisten übrigen Monumente von S. Croce sind entweder nur durch einen weiten Verstandesumweg zu erkennen oder ganz müßig.

Weiter zehrt von Michelangelo der als Baumeister so bedeutende *Bartol. Ammanati* (1511—1592, anfangs Schüler des Jacopo Sansovino), von welchem der Brunnen k
auf Piazza del Granduca herrührt. Der große Neptun ist ein sehr unglücklicher Akt, ohne Sinn und Handlung, die

[1] Laut Vasari aus einem mißratenen Adam zum Bacchus umgestaltet.
[2] Letztere von seinem natürlichen Sohn Clemente angefangen, von ihm vollendet.

Tritonen, welche ihm als Tronco dienen, undeutlich; das Postament würde man ohne die (für diese Last doch gar zu kleinen) Seepferde nicht für ein Räderschiff halten. Von den unten herum sitzenden Bronzefiguren sind die mit möglichster Absicht auf leichtes Schweben gestalteten Satyrn und Pane allein erträglich, übrigens zum Teil den Kranzträgern an der Decke der Sixtinischen Kapelle nachgebildet; hier sind ihre Attitüden müßig. — (Ganz gering die Gips-
a statuen im Baptisterium.) — Im linken Querschiff von
b S. Pietro in Montorio zu Rom sind die Grabmäler zweier Verwandten des Papstes Julius III. samt den beiden Nischenfiguren der Religion und Gerechtigkeit von Ammanati; zwischen der manierierten Nachahmung des Michelangelo schimmern doch einige schönere Züge durch. —
c Ebenso verhält es sich mit dem Mausoleum der Verwandten Gregors XIII. im Campo santo zu Pisa. — Einige frühere Arbeiten Ammanatis finden sich in Padua. So der Gigant
d im Hof des Pal. Aremberg. Das Grabmal des Juristen Man-
e tova Benavides in den Eremitani (links) ist im Stil der allegorischen Figuren ganz der prahlerischen Absicht würdig, mit welcher es gesetzt wurde. (Unten Wissenschaft und Ermüdung, zu beiden Seiten des Professors Ehre und Ruhm, oben drei Genien, deren mittlere die Unsterblichkeit bedeutet. Alles bei Lebzeiten.)

Unleugbar höher steht der in Florenz vollauf beschäftigte Flamländer *Giovanni da Bologna* (1524—1608). Das Gesetz des Kontrastes, das bei Michelangelo oft so quälerisch durchgeführt wird, muß sich bei ihm mit einer Formenschönheit vertragen, die allerdings keine gar tiefe Wurzel hat und sich meist mit Allgemeinheiten begnügt. Daneben aber hat Giovanni einen sehr entwickelten Sinn für bedeutende, hochwirksame Gesamtumrisse; seine Statuen und vorzüglich seine Gruppen stehen prächtig in der freien Luft und bleiben, so kühn sie auch hinausgreifen, doch immer statisch möglich und wahrscheinlich; er will nicht, wie Bernini bisweilen, das Unglaubliche darstellen. Der eigentliche, meist sehr energische Inhalt berührt uns trotz aller Bravour der Linien und des Baues innerlich weniger, schon weil die Formenbildung eine zu allgemeine ist und das Lebensgefühl sich doch nur auf das Motiv beschränkt.
f An dem schön gedachten Brunnen auf dem großen Platz zu *Bologna* (1564) soll zwar der Entwurf des Ganzen von dem Maler Tommaso Laureti und nur das Plastische von

Giovanni herrühren. Allein es scheint, als hätte letzterer schon beim Entwurf sein Wort mitgeredet. Man bemerkt schon ganz seine Art, durch Einziehung nach unten, durch kühne luftige Stellung der Figuren zu wirken; das Verhältnis des Ornamentes zum Figürlichen verrät den vollendeten Dekorator. Vom Einzelnen sind die Putten mit den Delphinen ausgezeichnet gut bewegt, und der Neptun, bei ziemlich allgemeiner herkulischer Bildung, doch in den Linien effektreich.

Am vollkommensten befriedigt die kolossale Gruppe des a
Oceanus und der drei großen Stromgötter auf dem Brunnen der Insel im *Garten Boboli*, eine möblierende Prachtdekoration ersten Ranges, scheinbar leicht schwebend durch das Einziehen der die Urnen umschlingenden Beine der Flußgötter an den schlanken Pfeiler in der Mitte der Schale. — Die weltberühmte Gruppe des *Raubes der Sabinerinnen* b
(Loggia de' Lanzi), deutlich und interessant für alle Gesichtspunkte, ebenfalls kühn und doch sicher auf dünner, mehrmals eingezogener Unterpartie sich emporgipfelnd; die Einzelbildung aber von störender Willkür. — Herkules und Nessus, ebenda, als Gruppe gut gebaut und dramatisch c
lebendig, aber in den Formen gleichgültig. — Die nicht minder berühmte Gruppe „virtù e vizio" im großen Saal d
des Pal. vecchio ist ein Gegenstück zu Michelangelos „Sieg" und eine zugestandene Allegorie, während bei letzterm die Allegorie nicht mehr näher bekannt und jedenfalls nur ein Vorwand gewesen ist. Ein merkwürdiger Beleg dafür, wie wenig diese Gattung von Gegenständen eine gesunde Mythologie ersetzen kann, zumal wenn der Meister das Ziel seiner Kunst nur in äußerer Tat, nur in kühner Bewegung und starken Linien zu finden imstande ist. Wie zu erwarten stand, hat die Tugend das Laster durch irgendwelche Mittel gebändigt und kniet ihm nun auf dem Rücken. — Von der Kolossalstatue, des Apennin in Pratolino kann der Ver- e
fasser nicht aus eigener Anschauung berichten. Der „Überfluß" (Copia), auf der höchsten Terrasse des Gartens Boboli, ist ein höchst manieriertes Werk, übrigens von G. da Bologna nur begonnen.

Die sechs kleinern Bronzestatuen von Göttern und Göttin- f
nen in den Uffizien (erstes Zimmer d. Br.) scheinen nur um des Balancierens, um der künstlichen Wendung willen vorhanden zu sein; dagegen ist der durch die Luft springend gedachte *Merkur* (mit dem einen Fuß auf einem — eher-

nen — Windstoß ruhend) eine ganz vortreffliche Arbeit, die an schöner, lebensvoller Bildung alles übrige von Giov. da Bologna weit übertrifft und von allen Bronzen des 16. Jahrhunderts der Antike am nächsten kommt.

a Von kirchlichen Aufgaben sind die Statuen des Altares links vom Chor des Domes zu Lucca ungefähr das Beste.

b — Der bronzene Lukas an Orsanmicchele steht dagegen hinter allen Statuen dieser Kirche durch falsche Bravour und Mangel an Ernst zurück.

Wie durchgängig in der zweiten Hälfte des 16.Jahrhunderts die Bildnisse das Genießbarste sind (weil frei von dem falschen Ideal und dem Pathos der historischen und symbolischen Aufgaben), so auch hier. An der *Reiterstatue*

c *Cosimos I.* auf der Piazza del Granduca wird man zwar das Pferd manieriert finden, aber ganz meisterhaft edel und leicht ist die Haltung des Fürsten, zumal die Wendung des Kopfes; es war die Zeit des nobeln Reitens! Der Stil des Einzelnen ist ernst und vortrefflich. — Die ungleich ge-

d ringere Reiterfigur Ferdinands I. auf Piazza dell' Annunziata ist ein Werk aus dem Greisenalter des Künstlers. — Was nach seinen Entwürfen von Francavilla in dieser Art ausgeführt wurde, ist rohe Dekoration, so die marmorne

e Statue Cosimos I. auf Piazza de' Cavalieri in Pisa, und die

f Ferdinands I. am Lungarno daselbst. Der Großherzog hebt die gesunkene Pisa mit ihren beiden Putten nicht empor, sondern hindert sie nur an weiterm Sinken.

In der Behandlung des *Reliefs* teilte Giovanni die malerischen Vorurteile seiner Zeit, war aber innerhalb derselben

g sehr ungleich. Auf derselben Piazza del Granduca ist beisammen sein Bestes, die in den Motiven für ihn vorzüglich reine, wenn auch unplastische Basis des Sabinerinnenraubes, und vielleicht sein Allerschlechtestes, die Basis des

h Cosimo I. — Als Bilder beurteilt werden die Reliefs an der

i Haupttür des *Domes von Pisa* und diejenigen in der hintersten Kapelle der Annunziata zu Florenz (der Gruftkapelle des Meisters) zum Teil geistvoll und trefflich erzählt erscheinen, wenn auch in manierierten Formen; als Reliefs sind sie stillos, so gemäßigt sie neben spätern Arbeiten sein mögen. Das schon im 15. Jahrhundert vorkommende Auswärtsbeugen des Oberkörpers der Figuren, der Untensicht und der Überfüllung zuliebe, ist in der Annunziata besonders auffallend. Bei den Pisanertüren war das Vorbild Ghibertis (auch in dekorativer Beziehung) noch zu übermächtig.

Giovanni ist besonders interessant in einzelnen dekorativen Skulptursachen. Seit dem Absterben der echten Renaissanceverzierung war ein Ersatz des Vegetabilischen und Architektonischen durch *Masken, Fratzen, Monstra* usw. eingetreten, und diese hat keiner so trefflich gebildet als er. Die wasserspeienden Ungeheuer an dem Bassin um die a
Insel des Gartens Boboli, der kleine bronzene Teufel als b
Fackelhalter an einer Ecke zwischen Pal. Strozzi und dem Mercato vecchio geben genugsames Zeugnis von seinem schwungvollen Humor in diesen zum Teil geflissentlich manierierten Formen. Sein Schüler *Pietro Tacca,* von c
welchem sonst auch die tüchtige bronzene Reiterstatue Ferdinands I. am Hafen von Livorno herrührt, schuf in jenem Fratzenstil die ebenfalls trefflichen bronzenen Brunnenfiguren auf Piazza dell' Annunziata zu Florenz. d
In diesem Geist sind auch die beiden sog. Harpyien am Portal von Pal. Fenzi (Via S. Gallo, 5966) von *Curradi* ge- e
arbeitet. Die römische Schule, Bernini nicht ausgenommen, offenbart keine scherzhafte Seite dieser Art. Als sehr glückliche dekorative Gesamtkomposition mag bei diesem Anlaß auch die Fontäne zunächst über dem Hof des Pal. Pitti, von *Susini,* genannt werden. (Von welchem auch das f
eherne Kruzifix im Chor von SS. Micchele e Gaetano her- g
rührt; ein bloßer Akt.) — Tüchtige Wappeneinfassungen dieser Zeit sind wohl in Florenz häufiger als anderswo.

Von *Taddeo Landini,* einem florentinischen Zeitgenossen des Giov. da Bologna, rührt unter den Statuen der vier h
Jahreszeiten am Ponte della Trinità „der Winter" her; eine tüchtige Arbeit, aber recht bezeichnend für die müßige Gliederschaustellung jener Schule; wenn den Alten so friert, warum nimmt er seinen Mantel nicht besser um? — Allein derselbe Künstler schuf auch die *Fontana delle Tartarughe* i
in *Rom* (1585), welche ohne Frage das liebenswürdigste plastische Werk dieser ganzen Richtung ist. Nirgends wohl ist das Architektonische so glücklich in leichten lebenden Figuren ausgedrückt, als hier in den vier sitzenden Jünglingen, welche die Schildkröten an den Rand der obern Schale (wie um sie zu tränken) emporheben und dabei eine ganz durchsichtige Gruppe bilden. Was man von einer zugrunde liegenden Zeichnung Raffaels sagt, ist nicht erwiesen, eher könnte von einer Angabe des Baumeisters Giacomo della Porta die Rede sein, wenn nicht gerade die florentinische, von Giovanni da Bologna ausgehende In-

a spiration sich so deutlich kundgäbe. Als bescheidene Parallele vergleiche man die Lampe im Dom von Pisa mit den vier sitzenden Genien, welche echt florentinisch gedacht ist.

Ein anderer Nachfolger und Landsmann des Bologna, *Pietro Francavilla* aus Cambray, fertigte unter anderm die b Statuen in der Cap. Niccolini in S. Croce (am Ende des linken Querschiffes), manieriert und doch nicht ohne einen gewissen oberflächlichen Reiz. Mittelgut die sechs Statuen c im Dom von Genua, Kapelle rechts vom Chor. Was er nach den Angaben des Meisters ausführte (Statuen in der d erwähnten Grabkapelle der Annunziata usw.), ist meist schlechte Arbeit und selbst durch die Motive des Meisters nur selten interessant; eine Ausnahme zum bessern machen e einige der sechs Statuen in der Cap. S. Antonino zu S. Marco. (Die Reliefs und die bronzenen Engel, alles höchst manieriert, von Partigiani.) Vgl. S. 647, e und f.

Weiter gehört hierher *Gio. Batt. Caccini*, der seit 1600 die f Balustrade und den Tabernakel unter der Kuppel von S. Spirito erbaute und eigenhändig mit den Statuen der Engel und der vier Heiligen versah; letztere, beträchtlich besser, repräsentieren das kecke Linienprinzip des Giov. Bologna in nicht unedler Weise. Anderes im Chor der g Annunziata u. a. a. O. Von ihm ist auch die schöne h Christusbüste an der Ecke des jetzigen Hôtel d'York (1588). Er war damals 28 Jahre alt und erhielt dafür 100 Ducati, wie ein Chronist bemerkt.

Die *Reliefs* der Schule entsprechen insgemein dem Schlechtesten des Giovanni; sie wären schon als Bilder gering und sind mit ihrer zerstreuten Komposition und ihren manierierten Formen als plastische Arbeiten kaum anzusehen. i (*Taccas* Relief am Altar von S. Stefano e Cecilia; *Nigettis* k Silberrelief am Altar der Madonnenkapelle in der Annunziata, u. dgl. m.) Man kann nichts Stilloseres finden als die Nischenreliefs an den beiden Enden des Querschiffes l im Dom von Pisa; die Freigruppen darüber sind wieder beträchtlich besser, Werke eines gewissen *Francesco Mosca* (ebenfalls eines Florentiners um 1600), von dessen oben (S. 231, l) genanntem Vater *Simone* sich mehreres, unter m anderm eine Anbetung der Könige, in der Madonnenkapelle des Domes von Orvieto befindet. — Von dem etwas ältern n *Vincenzo del Rossi* aus Fiesole sind die schwülstigen Skulpturen der ganzen zweiten Kapelle rechts in S. Maria della Pace zu Rom; *Simone Mosca* arbeitete hier die Ornamente.

Die wahre Sinnesweise der Schule zeigt sich weniger in den kirchlichen als in den *profanen* Werken, an welchen Florenz für diese Zeit ungleich reicher ist als irgendeine andere Stadt. Selbst das höchst Kolossale, für welches man hier von jeher Geschmack gehabt, ist nicht bloß durch den „Apennin", sondern auch durch den (lächerlichen) Polyphem im Garten des Pal. Stiozzi-Ridolfi vertreten. a
Sonst sind es fast lauter Gruppen des Kampfes, zu welchen der antike „Herkules mit Antäus" (S. 475, b) die stärkste Anregung mag gegeben haben. Der genannte *Vincenzo del Rossi* versah den großen Saal des Pal. Vecchio mit einer ganzen Reihe von Herkuleskämpfen, welche hier neben- b
einander trotz aller Bravour und Leidenschaft den Eindruck der vollkommensten Langenweile hervorbringen. Desselben Rossi Liebesgruppe „Paris und Helena", im c
Hintergrund jener Grotte des Gartens Boboli, wo sich die vier Atlanten Michelangelos befinden, ist als Arbeit nicht verächtlich, aber im Motiv gemein[1]. Wie weit man in der Allegorie ging, beweisen die Statuen des *Novelli, Pieratti* d
u. a. in der Grotte hinten am großen Hofe des Pal. Pitti, „die Gesetzgebung, der Eifer, die Herrschaft, die Milde"; Moses, dessen Eigenschaften dies sein sollen, steht (von Porphyr gemeißelt) in der Mitte. — Wie weit man aber vom wirklichen Altertum trotz aller klassischen Gegenstände entfernt war, zeigen die beiden lächerlichen Statuen des Jupiter und Janus von *Francavilla,* welche in der e
untern Halle des Pal. Brignole zu Genua stehen. (Derjenige Pal. dieses Namens, welcher dem roten gegenüber an der Str. nuova steht.) Nach den großen Köpfen, kümmerlichen Leibern, forcierten Gewändern und prahlerisch michelangelesken Händen zu urteilen glaubt man einen echten Bandinelli vor sich zu haben.

Neben diesen etwas hohlen und müßigen Schaustellungen, die immerhin ihre Stelle in Nischen oder im Freien wirksam ausfüllen, meldet sich — außer jenen dekorativen Fratzen — bald auch eine eigentliche Genreskulptur, von halb pastoralem, halb possenhaftem Charakter; Figuren f
von Jaques Callot als Statuen ausgeführt u. dgl. (Garten Boboli usw.) Die künstlerische Nichtigkeit dieser Produk-

[1] Von Rossi ist auch der Matthäus im Dom (rechts unter dem g
Eingang zum Kuppelraum), die manierierteste aller dort befindlichen Apostelstatuen. Der Thomas (Eingang zum linken Querschiff, links) ist kaum besser.

tionen verbietet uns jede nähere Betrachtung. Sie haben übrigens eine Nachfolge gefunden, welche noch jetzt nicht erloschen ist und in Mailand ganze Ateliers beschäftigt. (Chargen, auch in moderner Tracht, auf Gartenmauern usw.)

In Rom macht sich in den ersten Jahrzehnten nach Michelangelos Tode nicht eine schwülstige Ausbeutung seiner Ideen, sondern eher eine tiefe Ermattung geltend. Außer den paar Florentinern sind es vereinzelte, wenig namhafte Meister, welche die Altargruppen und die Grabstatuen dieser Zeit fertigen. So *Giov. Batt. della Porta*, von welchem
a in S. Pudenziana (hinten links) die Gruppe der Schlüsselverleihung gearbeitet ist; — *Giov. Batt. Cotignola*, von
b welchem sich derselbe Gegenstand sehr ähnlich behandelt findet in S. Agostino (vierte Kapelle rechts); — die beiden
c *Casignola*, von welchen die thronende Statue Pauls IV. über dessen Sarkophag in der Minerva (Cap. Caraffa) gearbeitet ist, mit tüchtig individuellem Kopfe, sonst gesucht und ungeschickt. Die Papstgräber sind überhaupt um diese Zeit ein interessanter Gradmesser für die kirchliche Intention sowohl als für das künstlerische Können. Mit dem Grabe Pauls III. hört die große Freikomposition von einer Porträtstatue und zweien oder mehrern allegorischen Figuren für längere Zeit auf; die tatenreichen Päpste der Gegenreformation müssen wieder in einer Detailerzählung gefeiert werden, welche wie zur Zeit der Renaissance (S. 581, 1 usw.) nur durch eine Zusammenstellung vieler Reliefs zu erreichen ist; große Architekturen geben den Rahmen dazu her; eine mittlere Nische enthält das sitzende oder kniende Standbild des Papstes. Dieser Art sind die
d riesigen Denkmäler Pius' V. und Sixtus' V., Clemens' VIII.
e und Pauls V. in den beiden Prachtkapellen von S. M. maggiore; die Tendenz, welche hier wieder über die Kunst die Oberhand hat, brachte es bis zur saubern, sorgfältigen Darstellung des vielen; in künstlerischer Beziehung sind diese kostbaren Werke so nichtig, daß wir die Urheber gar nicht zu nennen brauchen. (Einiges Gute am Grabmal Pius' V.) Ein vorzugsweise erzählendes Grabmal von etwas
f besserer Art ist dasjenige Gregors XI., 1574 von *Olivieri* verfertigt, in S. Francesca romana, dagegen zeigt dasjenige eines Herzogs von Cleve im Chor der Anima, von dem
g Niederländer *Egidio di Riviere*, wiederum nichts als eine gewisse Meißelgeschicklichkeit. — Mit dem Denkmal

Urbans VIII. von Bernini kehrt dann jene Freikomposition wieder, aber in einem andern Sinne umgestaltet.

Die parallel stehende genuesische Skulptur der Zeit von etwa 1560—1630 hängt, wie oben (S. 574, a) bemerkt, noch teilweise von den Vorbildern des Civitali, auch von ältern Lombarden ab, doch unter starker indirekter Einwirkung Michelangelos. (Zwei Künstlerfamilien, des Namens *Carlone*; ihre Sachen in S. Ambrogio, S. Annunziata, S. Siro, S. Pietro in Banchi und überall; zugleich die Tätigkeit Francavillas, S. 650, e.) Ob irgendetwas selbständig Bedeutendes vorkommt, weiß ich nicht zu entscheiden, bezweifle es aber. *Luca Cambiaso*, der sich auch einmal in der Skulptur versuchte, hat in seiner Fides (Dom, Kapelle links vom Chor) das gerade nicht erreicht, was seine Bilder so anziehend macht, deren beste zur Vergleichung danebenstehen.

Bis gegen das Jahr 1630 hin hatte die Skulptur die Lebenskräfte desjenigen Stiles, der mit Andrea Sansovino begonnen, vollständig aufgezehrt. Sie hatte versucht in wahrhaft plastischem Sinne zu bilden; aus den toten Manieren der römischen Malerschule hatten sich einzelne Bessere von Zeit zu Zeit immer zu einem reinern und wahrern Darstellungsprinzip hindurchgekämpft; die eigentliche Grundlage der Plastik, die abgeschlossene Darstellung der menschlichen Gestalt nach bestimmten Gesetzen des Gleichgewichtes und der Gegensätze, schien gesichert. Zu einem reinen und überzeugenden Eindruck aber hatte diese Kunst es im letzten halben Jahrhundert (etwa 1580—1630) doch nicht mehr gebracht. Teils ist des Trübenden zu viel darin (die genannten römischen Manieren, die alten und neuen naturalistischen Einwirkungen, die verlockenden Kühnheiten des Michelangelo, die Prinziplosigkeit der Gewandung), teils fehlt es an durchgreifenden Künstlerindividualitäten, an wirklichen frischen Kräften, indem sich damals die Besten alle der Malerei zuwandten. Weshalb taten sie dies? Weil der Kunstgeist der Zeit sich überhaupt nur in der Malerei mit ganzer Fülle aussprechen konnte.

Einige Dezennien hindurch hat nun die Malerei einen neuen, die Skulptur noch den alten Stil. Endlich entschließt sie sich, der Malerei (deren Vorgängerin sie sonst ist) nachzufolgen, deren Auffassungsweise ganz zu der ihrigen zu machen. Das Relief ist schon seit dem 15. Jahrhundert ein Anhängsel der Malerei; die Freiskulptur war durch die

größten Anstrengungen der Meister der goldenen Zeit vor diesem Schicksal einstweilen bewahrt worden; jetzt unterlag auch sie. — Welches der Geist dieser Malerei war, der fortan auch in den Skulpturen lebt, wird unten im Zusammenhang zu schildern sein. In der Malerei können wir ihm seine Größe und Berechtigung zugestehen; in der Skulptur gehen die wichtigsten Grundgesetze der Gattung darob verloren und es entsteht kein größeres, namentlich kein ideales Werk mehr, das nicht einen schweren Widersinn enthielte. Nicht ohne Schmerz sehen wir ganz ungeheure Mittel und einzelne sehr große Talente auf *die* Skulptur verwendet, welche die folgenden anderthalb Jahrhunderte hindurch (1630—1780) über Italien und von da aus über die ganze Welt herrschte. Ihr Sieg war schnell und unwiderstehlich, wie überall, wo in der Kunstgeschichte etwas Entschiedenes das Unentschiedene beseitigt.

Übergehen dürften wir sie aber hier doch nicht. Ihre subjektiven Kräfte waren — im Gegensatz zur vorhergehenden Periode — ungemein groß, ihre Tätigkeit von der Art, daß sie mehr Denkmäler in Italien hinterlassen hat als die Gesamtsumme alles Frühern, das Altertum mitgerechnet, ausmacht. Sie hat ferner einen sehr bestimmten dekorativen Wert im Verhältnis zur Baukunst und zur Anordnung großer Ensembles, und endlich gibt sie gewisse Sachen so ganz vortrefflich, daß man ihr auch für den Rest einige Nachsicht gönnt. (Vgl. den Abschnitt über die Barockarchitektur; S. 346 u. ff.)

Der Mann des Schicksals war bekanntlich *Lorenzo Bernini* von Neapel (1598—1680), der als Baumeister und Bildhauer, als Günstling Urbans VIII. und vieler folgenden Päpste einer fürstlichen Stellung genoß und in seinen spätern Jahren ohne Frage als der größte Künstler seiner Zeit galt. Er überschattet denn auch alle folgenden dergestalt, daß es überflüssig ist, ihren Stilnuancen näher nachzugehen; wo sie bedeutend sind, da sind sie es innerhalb seines Stiles. —

Nur ein paar Zeitgenossen, die noch Anklänge der frühern Schule auf bedeutsame Weise mit der berninischen Richtung vereinigen, sind hier vorläufig zu nennen: *Alessandro Algardi* (1598—1654) und der Niederländer *Franz Duquesnoy* (1594—1644). Ferner ist schon hier auf das starke französische Kontingent in diesem Heerlager aufmerksam zu machen, auf die Legros, Monnot, Teudon, Houdon usw.,

vor allem auf *Pierre Puget* (1622—1694), von dem man wohl sagen könnte, er sei berninischer als Bernini selbst gewesen. Wie Ludwig XIV. in Person, ebenso waren auch die französischen Künstler für den „erlauchten" Meister eingenommen; auffallend ist trotzdem, daß sie in Italien selbst so stark beschäftigt wurden und um 1700 in Rom beinahe das Übergewicht hatten. Wir wollen nun versuchen, die Grundzüge der ganzen Darstellungsweise festzustellen. Bei diesem Anlaß können die besonders wichtigen oder belehrenden mit Namen angeführt werden.

Die zwingende Gewalt, welche die Skulptur mit sich fortriß, war der seit etwa 1580 siegreich durchgedrungene Stil der Malerei, welcher auf den Manierismus der Zeit von 1530 an gefolgt war. Derselbe zeigt zwei Haupteigenschaften, welche sich durchdringen und gegenseitig bedingen: 1. den *Naturalismus der Formen und der Auffassung des Geschehenden,* edler in der bolognesischen, gemeiner in der neapolitanischen Schule ausgeprägt; 2. die Anwendung des *Affektes* um jeden Preis. Die Maler verfahren naturalistisch, um eindringlich zu sein, und am Affekt erfreut sie wiederum nur die möglichst wirkliche Ausdrucksweise. Dieses Wirkliche, weil es zugleich so *wirksam* war, eignete sich jetzt auch die Skulptur an. Ihr Verhältnis zur Antike war fortan kein innigeres als z. B. dasjenige, welches wir bei Guido und Guercin finden, die Entlehnung einzelner weniger Formen. Bernini persönlich empfand den Wert der Antiken recht gut und erkannte z. B. in dem verstümmelten Pasquino die goldene Zeit der griechischen Kunst, allein als Künstler drängte er nach einer ganz andern Seite hin.

Es versteht sich nun von selbst, daß er und seine Schule diejenigen Aufgaben am besten löste, bei welchen der Naturalismus im (wenn auch nicht unbedingten) Rechte ist. Hierher gehört das *Porträt.* Schon in den vorhergehenden Perioden eines echten und halbfalschen Idealismus war die Büste durchgängig gut, ja bald die beste Leistung dieser Kunst gewesen, und dies Verhältnis dauerte nun in glänzender Weise fort. Die Gräber von Rom, Neapel, Florenz, Venedig enthalten viele Hunderte von ganz vortrefflichen Büsten dieser Art, welche den Porträts von Van Dyck bis Rigaud als würdige Parallele zur Seite stehen. Sie geben die Charaktere nicht idealisiert, aber in freier, großartiger Weise wieder, wie es nur eine mit den

größten idealen Aufgaben vertraute Skulptur kann. Wir dürfen um dieses Reichtums willen den Kunstfreund seiner eigenen Entdeckungsgabe überlassen. Im Santo zu Padua,
a in S. Domenico zu Neapel, im Lateran und in der Minerva
b zu Rom wird er sein Genüge finden. In der Halle hinter
c S. M. di Monserrato suche man die Grabbüste eines spanischen Juristen Petrus Montoya († 1630), eine edle leidende Physiognomie von trefflichster Behandlung.

Außerdem genügt der Naturalismus noch am ehesten in der Darstellung des *Kindes* (zumal des italienischen), in dessen Wesen alle mögliche Schönheit nur unbewußt als Natur vorhanden ist, und dessen Affekte so einfach sind, daß man sie nicht wohl durch Pathos verderben kann (was einzelne Künstler dennoch versucht haben). *Algardi* und *Duquesnoy* genossen zu ihrer Zeit einen gerechten Ruhm für ihre oft ganz naiven und schönen Kinderfiguren.
d (Von letzterm ein paar Köpfe an den Grabmälern der zwei hintersten Pfeiler in S. Maria dell' Anima zu Rom.) Von ihren Nachfogern läßt sich nicht mehr so viel Gutes sagen; die Putten wurden in so besinnungsloser Masse dekorativ verbraucht, daß die Kunst es damit allmählich leicht nahm. Und doch wird man selbst unter den von Stukko zu Tausenden improvisierten Figuren dieser Art sehr viele wahre und schöne Motive finden, die nur unter der manierierten und sorglosen Einzelbildung zugrunde gehen.

Selbst einzelne *Idealköpfe* der Schule haben einen Wert, der sie doch immer mit guten bolognesischen Gemälden in eine Reihe stellt. Das 17. Jahrhundert hatte wohl im ganzen einen andern Begriff von Schönheit als wir und legte namentlich den Akzent des Liebreizes auf eine andere Stelle, wovon mehreres bei Anlaß der Malerei; allein deshalb werden wir doch z. B. gewissen Köpfen *Algardis*
e (z. B. im rechten Querschiff von S. Carlo zu Genua), oder
f der Statue der Mathildis von Bernini (in S. Peter) eine dauernde Schönheit nicht ganz abstreiten dürfen. Hier und da ist die Einwirkung der (damals noch in Rom befindlichen und vielstudierten) Niobetöchter nicht zu verkennen. Anderes ist mehr national-italienisch. Selbst ohne höhern geistigen Adel, nehmen sich doch manche Madonnenköpfe, frei behandelt und zwanglos gestellt wie sie sind, recht gut aus. So z. B. mehrere Assunten des *Filippo Parodi* auf genuesischen Hochaltären. Im ganzen ist freilich die ideale Form etwas geistesleer.

Die sog. *Charakterköpfe* folgen ganz der Art der damaligen Maler, und zwar nicht der bessern. *Bernini* selber steht dem Pietro da Cortona viel näher als etwa dem Guercino; seine männlichen Individuen sind von jenem gemeinheroischen Ausdruck, der in der Malerei erst seit der Epoche der gänzlichen Verflachung (1650) herrschend wurde. An seinem Konstantin (unten an der Scala regia a
im Vatikan) hat man den mittlern Durchschnitt dessen, was er für einen würdigen Typus des Mannes und des Pferdes hielt; sein Pluto (Villa Ludovisi) ist in der Kopf- b
bildung ein Exzeß der kortonistischen Richtung.

Auch seine Behandlung der *menschlichen Gestalt im allgemeinen* ist mit Recht verrufen, schon abgesehen von der Stellung. Jugendlichen und idealen Körpern gab er ein weiches Fett, das allen wahren Bau unsichtbar macht und durch glänzende Politur vollends widerlich wird. Die Art, wie Plutos Finger in das Fleisch der Proserpina hinein- c
tauchen (Villa Ludovisi), ist auf jede andere Wirkung berechnet als auf die künstlerische. Seine Jugendarbeit, Apoll und Daphne (Villa Borghese, oberer Saal), ist bei aller d
Charakterlosigkeit doch leidlicher, weil sie noch nicht üppig ist. Spätere haben, dem Geschmack ihrer Besteller zuliebe, nach dieser Richtung hin auf jede Weise raffiniert.

Den heroischen und Charakterfiguren gab Bernini eine prahlerische *Muskulatur,* die sich mit derjenigen Michelangelos zu wetteifern anschickt, gleichwohl aber nicht den Ausdruck wahrer elastischer Kraft hervorbringt, sondern aufgedunsenen Bälgen gleichsieht. Dies kommt zum Teil wieder von der unglücklichen Politur her (Pluto, V. Lud.). Bei den nicht von ihm selbst ausgeführten Statuen der e
großen Stromgötter (Hauptbrunnen auf Piazza navona) hängt der so viel günstigere Eindruck offenbar mit der anspruchlosern Behandlung der Oberflächen des Nackten zusammen. Und wo die Aufgabe ihm wahrhaft gemäß war, wie z. B. der *Triton* der Piazza Barberini, bei welchem jene f
üble Prätension auf Eleganz ohnedies wegfiel, da genügt Bernini völlig. Er hat vielleicht überhaupt nichts Besseres geschaffen als diese halbburleske Dekorationsfigur, welche mit Schale und Untersatz ein so prächtig belebtes Ganzes bildet. Wie sooft in der neuern italienischen Kunst wirken gerade diejenigen Mittel im rein naturalistischen und komischen Gebiet vortrefflich, welche im idealen alles verderben.

Andere Bildhauer waren auch in der Muskulatur wahrer und naturalistischer, in der Epidermis mürber, aber deshalb nicht viel erquicklicher. Eine große Schaustellung
a anatomischen Könnens ist z. B. *Pugets* S. Sebastian in der S. Maria di Carignano zu Genua; der Heilige muß sich vor Qual krümmen, damit der Künstler das Unerhörte von Formen an ihm entwickeln könne. Freilich weit die meisten Bernineskeu waren zu sehr bloße Dekoratoren, um sich auf eine so ernstliche Virtuosität einzulassen.

Die *Gewandung* ist vollends eine wahrhaft traurige Seite dieses Stiles. Es bleibt ein Rätsel, daß Bernini zu Rom, in der täglichen Gegenwart der schönsten Gewandsstatuen des Altertums sich so verirrte. Allerdings konnten ihm Togafiguren und Musen nicht unbedingt zum Vorbilde dienen, weil er lauter *bewegte,* affektvolle Motive bearbeitete, die im Altertum fast nur durch nackte Figuren repräsentiert sind; allein auch seine Aufgaben zugegeben, hätte er die Gewandung anders stilisieren müssen. Er komponiert diese nämlich ganz nach malerischen Massen und gibt ihren hohen, plastischen Wert als Verdeutlichung des Körpermotives völlig preis.

In Porträtstatuen, wo der Affekt wegfiel und die *Amtstracht* eine bestimmte Charakteristik der Stoffe verlangte,
b hat dieser Stil Treffliches aufzuweisen. Seit Berninis Papst-
c statuen (Denkmäler Urbans VIII. und Alexanders VII. in S. Peter) legte sich die Skulptur mit einem wahren Stolz darauf, den schwerbrüchigen Purpur des gestickten Pallíums, die feinfaltige Alba, die Glanzstoffe der Ärmel, der Tunika usw. in ihren Kontrasten darzustellen. Von den Statuen Papst Urbans ist diejenige am Grabe (im Chor von S. Peter) durch besonders niedliche Einzelpartien dieser Art, durchbrochene Manschetten und Säume usw., die-
d jenige im großen Saal des Konservatorenpalastes dagegen durch kecke Effektberechnung auf die Ferne merkwürdig.
e Auch die Kardinalstracht wurde bisweilen gut und würdig behandelt (Lateran, Kapelle Corsini). Fürsten, Krieger und Staatsmänner sind wenigstens im Durchschnitt besser als Engel und Heilige, wo sie nicht durch antike (und dann schlecht ideale) Tracht und heftige Bewegungen in Nachteil geraten wie z. B. die meisten Reiterstatuen. Von den letztern, sowie sie dem berninischen Stil angehören, reicht keine an den Großen Kurfürsten auf der Langen Brücke in Berlin. (Von Schlüter.) Francesco Mocchi († 1646), der

etwa die Grenzscheide zwischen dem bisherigen und dem berninischen Stil bezeichnet, hat in Roß und Reiter die äußerste Affektion hineinzulegen gewußt. (Bronzedenkmäler des Alessandro und des Ranuccio Farnese auf dem großen Platz in Piacenza.) — An Grabmälern in den Kirchen findet man zahlreiche Halbfiguren, in welchen das lange Haar, der Kragen, die Amtstracht bisweilen mit dem ausdrucksvollen Kopf ein schönes Ganzes ausmachen.

Die *ideale Tracht* aber verschlingt den Körper in ihren weiten fliegenden Massen und flatternden Enden, von welchen das Auge recht gut weiß, daß sie faktisch zentnerschwer sind. Die Politur, womit Bernini und viele seiner Nachfolger das ideale Gewand, zumal himmlischer Personen, glaubten auszeichnen zu müssen, verderbt dasselbe vollends. Es gewinnt ein Ansehen, als wäre es — man erlaube die Vergleichung — mit dem Löffel in Mandelgallert gegraben. Tonfiguren sind deshalb oft leidlicher als marmorne.

Bisweilen wurde aber auch auf ganz besondere Art mit der Gewandung gekünstelt. Eine der unvermeidlichen Sehenswürdigkeiten *Neapels* sind die drei von allen Neapolitanern (und auch von vielen Fremden) auf das höchste a bewunderten Statuen in der *Kapelle der Sangri*, Duchi di S. Severo; sämtlich um die Mitte des vorigen Jahrhunderts gearbeitet. Von *San Martino* ist der ganz verhüllte tote Christus, eine Gestalt, welche zwar kein höheres Interesse hat, als das Durchscheinen möglichst vieler Körperformen durch ein feines Linnen, doch wird der Beschauer weiter nicht gestört. Von *Corradini* ist die ganz verhüllte sog. Pudicitia, mit welcher es schon viel mißlicher aussieht; ein Weib von ziemlich gemeinen Formen, die sich vermöge der künstlichen Durchsichtigkeit der Hülle weit widriger aufdrängen, als wenn die Person wirklich nackt gebildet wäre[1]. Von dem Genuesen *Queirolo* aber ist die Gruppe „il disinganno, die Enttäuschung"; ein Mann (Porträt des Raimondo di Sangro) macht sich aus einem großmächtigen Stricknetze frei mit Hilfe eines höchst abgeschmackt herbeischwebenden Genius. Welche Marter an diesen Arbeiten auch die meißelgewandteste Virtuosenhand ausstehen mußte, weiß nur ein Bildhauer ganz zu würdigen. Und bei all der Illusion ist der geistige Gehalt null, die Formen-

[1] Von demselben Corradini steht eine verhüllte „Wahrheit" in der Galerie Manfrin zu Venedig.

gebung gering und selbst elend. Die Kapelle ist noch mit andern Arbeiten dieser Zeit angefüllt. Wer von da unmittelbar zur Incoronata geht, kann mit doppeltem Erstaunen sich überzeugen, mit wie Wenigem das Höchste sich zur Erscheinung bringen läßt.

Übrigens sind dieses seltene Ausnahmen. Der Barockstil liebt viel zu sehr das Massenhafte und in seinem Sinn glänzende Improvisieren, um sich häufig eine solche Mühe zu machen.

Welches war nun der *Affekt*, dem zuliebe Bernini die ewigen Gesetze der Drapierung so bereitwillig preisgab? Bei Anlaß der Malerei wird davon umständlicher gehandelt werden; denn bei dieser ging ja die Skulptur jetzt in die Schule. Genug, daß nunmehr ein falsches dramatisches Leben in die Skulptur fährt, daß sie mit der Darstellung des bloßen *Seins* nicht mehr zufrieden ist und um jeden Preis ein *Tun* darstellen will; nur so glaubt sie etwas zu bedeuten. Die heftige Bewegung wird, je weniger tiefere, innere Notwendigkeit sie hat, desto absichtlicher in dem Gewande expliziert. Ging man aber so weit, so war auch die plastische Komposition überhaupt nicht mehr zu retten. Die so schwer errungene Einsicht in die formalen Bedingungen, unter welchen allein die Statue schön sein kann, das Bewußtsein des architektonischen Gesetzes, welches diese stoffgebundene Gattung allein beschützt und beseelt — dies ging für anderthalb Jahrhunderte verloren.

Schon für alle Einzelstatuen (geschweige denn für Gruppen) wird nun irgendein *Moment* angenommen, der ihre Bewegung begründen soll. Bisweilen gab es freie Themata, welche aus keinem andern Grunde gewählt wurden. So
a Berninis schleudernder David (Villa Borghese), welcher die größte äußere Spannung einer gemeinen jugendlichen Natur ausdrückt. Aber welcher Moment sollte in die zahllosen Kirchenstatuen, in all die Engel und Heiligen gelegt werden, die auf Balustraden, in Fassadennischen, in Nebennischen der Altäre u. a. a. O. zu stehen kamen? Die Aufgabe war keine geringe! Bernini hatte z. B. mittelbar oder
b unmittelbar für die 162 Heiligen zu sorgen, welche auf den Kolonnaden vor S. Peter stehen, und ähnliche, wenn auch minder ausgedehnte Reihenfolgen kamen bei der Auszierung von Gebäuden nicht selten in Arbeit.

Die Skulptur ging nun auch hier der Malerei getreulich nach und nahm ihr den *ekstatisch gesteigerten*, durch Gebärden versinnlichten *Gefühlsausdruck* ab. Derselbe ist

an sich gar wohl darstellbar und könnte mit großer Schönheit und Reinheit gegeben werden. Allein wenn er zur Regel wird und bald den einzigen Inhalt und Gehalt auszumachen droht, so ist er der Skulptur gefährlicher als der Malerei, welche letztere durch Farbe und Umgebung viel mehr Abwechslung und neue Motivierung hineinbringen und das Auge beständig von neuem täuschen kann.

Mit einer Art von resoluter Verzweiflung geht die Skulptur an ihr Tagewerk. Sie sucht mit aller Anstrengung nach Nebengedanken; sie gibt dem Heiligen einen Putto bei, mit welchem er Konversation machen kann; sie läßt den Apostel heftig in seinem vorgestützten Buche blättern (lehrreiche Apostelreihe von Monnot, Le Gros u. a. in den a Pfeilernischen des Laterans); Mocchis S. Veronica (in b S. Peter) läuft eilig mit ihrem Schweißtuch; Berninis Engel c auf Ponte S. Angelo kokettieren ganz zärtlich mit den Marterinstrumenten (der mit der Kreuzinschrift von Bernini eigenhändig ausgeführt); u. dgl. m. — Im allgemeinen aber sind und bleiben es einige wenige Motive, welche sich besonders häufig nur versteckt wiederholen. Da macht sich z. B. ein inspiriertes Auffahren, wie aus einem Traum, d bemerklich (Berninis Statuen in S. M. del popolo, Cap. Chigi; in der Capella del voto des Domes von Siena usw.); e ein eifriges Beteuern und Schwören (Berninis Longin in S. Peter, auch mehrere der Ordensstifter in den Nischen f der Hauptpfeiler daselbst; unter diesen ist der S. Ignatius g Loyola, von *Giuseppe Rusconi*, durch tiefern Ausdruck und gediegenere Ausführung ausgezeichnet; ganz unverzeihlich h schlecht der Beato Alessandro Sauli von Puget, in S. M. di Carignano zu Genua, u. a. m.). Es ist noch ein Glück für den Künstler, wenn er seinen Heiligen als begeisterten Prediger darstellen kann. (S. Peter.) Sonst findet sich namentlich ein schwärmerisches Hinsinken oder Hinknien, teils mit gesenktem Haupt (Legros, S. Aloys Gonzaga, im rechten Querschiff von S. Ignazio zu Rom), teils mit einem solchen Blick nach oben, daß man wenig mehr als Kinnbacken und Nasenspitze bemerkt. (Eine Hauptstatue dieser Gattung, der silberne S. Ignatius von Legros, im linken i Querschiff al Gesù, ist nur noch durch eine kupferversilberte Nachbildung vertreten.) Der S. Andreas des Duques- k noy, in S. Peter, welcher es beim bloßen sehnsüchtigen Blick und Handgestus bewenden läßt, ist ohnedies auch durch Mäßigung der Form ein besseres Werk.

Höchst widrig ist denn die Vermischung dieses ekstatischen Ausdruckes mit einem je nach Umständen gräßlichen *körperlichen Leiden.* Die große Lieblingsaufgabe, S. Sebastian, welcher nackt und dennoch ein Heiliger ist, wurde jetzt von Puget (Kirche Carignano zu Genua, s. oben) in einer Weise gelöst, welche des rücksichtslosen Naturalismus jener Zeit ganz würdig war. Hatten bisher Maler und Bildhauer das körperliche Leiden des Heiligen entweder weggelassen (indem sie den bloß Gebundenen, noch nicht Durchschossenen abbildeten), oder doch würdig dargestellt, so windet sich hier S. Sebastian wie ein Wurm vor Schmerzen. Das stärkste aber bietet (ebenda) ein andrer Franzose, Claude David, in seinem S. Bartholomäus; man sieht den nackten, bejahrten Athleten an einen Baumstamm gebunden, halb kniend, halb aufspringend mit schon halbgeschundener Brust; ein heranschwebender Engel zieht das hängende Stück Haut an sich und macht den Beschauer in naseweiser Art auf das Leiden des Heiligen aufmerksam. Also lauter sehnsüchtige Devotion und Passivität, mit Güte oder Gewalt in das Momentane und Dramatische übersetzt — dies ist der Inhalt der kirchlichen Einzelstatuen. Ein weiteres pikant gemeintes Interesse verlieh ihnen z. B. Bernini gern durch *allzu große Bildung* im Verhältnis zur Kleinheit der Nische (die erwähnten Statuen im Dom von Siena); die Ausgleichung liegt in gebückter, sonderbar sprungbereiter Stellung u. dgl. Zu diesem gezwungen Momentanen, vermeintlich Dramatischen gehört ganz konsequent auch die Bildung der *Attribute* in demselben Verhältnis zur wirklichen Größe wie die Figuren. Das frühere Mittelalter hatte dem heil. Laurentius nur ein kleines Röstlein, der heil. Katharina ein Rädlein in die Hand gegeben; jetzt weiß man von einer solchen andeutenden, symbolischen Darstellungsweise nichts mehr; da es sich um eine Situation handelt, an deren Gegenwärtigkeit der Beschauer glauben soll, muß Laurentius einen mannslangen Rost, Katharina ein Wagenrad mitbekommen; soviel gehört notwendig mit zur Illusion.

Indes gibt es ein paar Heiligenfiguren, in welchen statt der so oft unechten Ekstase eine ruhige, sogar innig andächtige Stimmung ausgedrückt ist. So in der vielleicht besten Statue des 17. Jahrhunderts, der *H. Susanna des Duquesnoy* in S. M. Loreto zu Rom; sie deutet mit der Linken auf die Palme, welche sie in der Rechten hält, und blickt sanft

nieder. Ohne den bessern Antiken irgendwie ebenbürtig zu sein, hätte dieses Werk doch genügen sollen, um alle Zeitgenossen auf ihren Irrwegen zu beschämen. Oder *Houdons heiliger Bruno* (S. M. degli Angeli in Rom, Eingang ins a
Hauptschiff); hier ist im Gegensatz zu dem sonst üblichen unwahren Auffahren jene demütige, innige Karthäuserdevotion ganz einfach dargestellt, welche gleichzeitig durch die Maler Stanzioni und Le Sueur einen unvergänglich schönen Ausdruck fand. Berninis heil. Bibiana (in der b
gleichnamigen stets verschlossenen Kirche) soll wenigstens einen Anflug von ähnlichem einfachem Ernst haben.

Sodann gibt es eine Anzahl *Martyrien ohne Pathos,* in welchen nicht mehr das Leiden, sondern der ruhige Augenblick des Todes dargestellt ist. Was man auch von solchen Gegenständen — namentlich wenn sie plastisch, ohne irgendein sachliches Gegengewicht vorgetragen werden — denken möge, immerhin sind die hierher gehörenden liegenden Statuen Berninis zu seinen besten Werken zu zählen. So die selige Lodovica Albertoni (in S. Francesco a c
ripa zu Rom, hinten links), und der nach seinem Modell von Giorgini ausgeführte S. Sebastian (in S. Sebastiano, links). d
Endlich in S. Cecilia zu Rom (hinter dem Hochaltar) die e
schöne, in der Art ihres Liegens rührende heil. Cäcilia des Stefano Maderna. Mehrere ähnliche Statuen in andern Kirchen.

Von der Bildung einzelner Gestalten gehen wir über zu den *Gruppen,* deren mehrere bereits beiläufig genannt worden sind. Eine Kunstepoche, welche so großen Wert auf das Momentane und Dramatische legte und in allen Künsten so sehr auf Pomp und Pracht ausging, mußte eine entschiedene Vorliebe für große Marmorgruppen haben. Da ihr aber die höhern Liniengesetze gleichgültig waren neben dem Ausdruck der Wirklichkeit und des Momentes, so mußten in der Regel verfehlte Werke zum Vorschein kommen.

In den *Profangruppen* wird das Kapitel der mythischen Entführungsszenen umständlich behandelt; Bernini gab schon in seiner frühern Gruppe „Apoll und Daphne" (S. 656, d) dasjenige Übermaß des Momentanen, womit jene Zeit glücklich zu machen war; außerdem gehört sein f
Pluto (S. 656, c) hierher. Mit der Zeit gerieten solche Sujets in die Hände von Garten-Steinmetzen, und fielen dann bisweilen so lächerlich aus, daß man das Anstößige völlig

vergißt. Irgend etwas von dem plastischen Ernste des Sabinerinnenraubes von Giov. Bologna wird man im 17. und 18. Jahrhundert vergebens suchen.

a Von den *Brunnengruppen* ist zum Teil schon die Rede gewesen (S. 374 u. f.). In derjenigen auf Piazza Navona (S. 656, e) strebt Bernini nach dem Ausdruck elementarischer Naturgewalten in Michelangelos Sinne, allein statt eines bloßen gewaltigen Seins kann er auch hier sein Pathos nicht unterdrücken, ein Nachteil, welchen die einfach tüchtige Detailarbeit nicht wieder gutmachen kann. Hier lernt man Giov. Bolognas Brunnen im Garten Boboli (S. 646) schätzen, welcher einen streng architektonischen Sinn in plastischen Gestalten ausdrückt und keines irrationellen Elementes bedarf, wie in Berninis Werk der mit unsäglicher Schlauheit arrangierte Naturfels ist.

Ebenso muß man die *Prachtgräber* dieser Zeit mit ihrer Art von Gruppenbildung kennen, um Michelangelos Gräber in der Sakristei von S. Lorenzo ganz zu würdigen. Bernini

b selber begann die neue Reihe mit dem Grabmal Urbans VIII. im Chor von S. Peter, und endete mit demjenigen Alexanders VII. (über einer Tür seitwärts vom linken Querschiff); der Typus des erstgenannten herrscht dann weiter in den Grabmälern Leos XI. (von Algardi), Innozenz' XI. (von Monnot), Gregors XIII. (erst lange nach dessen Tode errichtet, 1723, von Camillo Rusconi, das beste der Reihe), und Benedikts XIV. (von Pietro Bracci), wozu noch das-

c jenige Benedikts XIII. in der Minerva (ebenfalls von

d Bracci) und dasjenige Clemens' XII. im Lateran (Cap. Corsini) zu rechnen sind.

Durchgängig das Beste oder Leidlichste sind natürlich die über den Särgen thronenden, stehenden oder knienden *Porträtstatuen* der Päpste, zumal bei Bernini selbst. Im übrigen aber wird die Nische, in welcher der Sarkophag steht, nur als eine Art Schaubühne behandelt, auf welcher etwas vorgehen muß. Noch Gugl. della Porta hatte seine „Klugheit" und „Gerechtigkeit" ruhig auf dem Sarkophag Pauls III. lagern lassen, allerdings nicht mehr so unbekümmert um den Beschauer wie Michelangelos Tag, Nacht und Dämmerungen[1]. Seit Bernini aber müssen die zwei allegorischen Frauen eine *dramatische Szene* aufführen; ihre Stelle ist deshalb nicht mehr auf dem Sarkophag, sondern zu beiden Seiten, wo sie stehend oder sitzend (und

[1] Die Grabtypen der Zwischenzeit siehe S. 651.

dann auffahrend) ihrem Affekt freien Lauf lassen können. Der Inhalt dieses Affektes soll meist Trauer und Jammer, Bewunderung, verehrende Ekstase um den Verstorbenen sein, was denn jeder Bildhauer auf seine Weise zu variieren sucht. — Die kirchliche Dezenz verlangte jetzt eine vollständige Bekleidung, so daß an diesen Gräbern von S. Peter die ausgesuchtesten damaligen Draperiemotive zu finden sind. Die Bravour im Nackten entschädigte sich durch beigegebene Putten. Daneben bringt schon Bernini — wenn ich nicht irre, zum erstenmal seit dem Mittelalter — die scheußliche Allegorie des Todes in Gestalt eines *Skelettes* vor; am a
Grabmal Urbans VIII. schreibt dasselbe auf einen marmornen Zettel die Grabschrift zu Ende; am Monument Alexanders VII. hebt es die kolossale Draperie von gelb- und braungeflecktem Marmor empor, unter welcher sich die Tür befindet. Leider fand gerade diese „Idee" sehr eifrige Nachbeter.

Bei Anlaß dieses Extremes ist von den *Allegorien* einiges zu sagen, weil sie gerade für die Sepulkralskulptur als wesentlichste Gedankenquelle betrachtet wurden; auch an Altären spielen sie oft die erste Rolle. Die Prachtgräber und Altäre Italiens sind ebenso voll von verzweifelten Versuchen, dieses Element interessant zu machen, wie eine gewisse Gattung der damaligen Poesie. Über die Stelle der Allegorie in der Kunst überhaupt haben wir hier nicht zu entscheiden. Ihre Unentbehrlichkeit in allen nicht-polytheistischen Zeitaltern und die Möglichkeit schöner und erhabener Behandlung zugegeben, fragt es sich nur, weshalb sie uns bei den Bernineskeu so ganz besonders ungenießbar erscheint?

Diese Gedankenwesen, geboren von der Abstraktion, haben eben ein zartes Leben. Selber Prädikate, sind sie wesentlich prädikatlos und vollends tatlos. Der Künstler darf sie zwar als Individuen darstellen, welche dasjenige empfinden, was sie vorstellen, allein er muß diese Empfindung nur wie einen Klang durch die ruhige Gestalt hindurchtönen lassen. Statt dessen zieht die Barockskulptur sie unbedenklich in das momentane Tun und in einen Affekt hinein, der sich durch die heftigsten Bewegungen und Gebärden zu äußern pflegt. Nun ist es schon an und für sich nichts Schönes um Idealfiguren dieses Stiles, wenn sie aber auffahren, springen, einander an den Kleidern zerren, aufeinander losschlagen, so wirkt dies unfehlbar lächerlich. Alles Handeln und zumal alles gemeinschaftliche Handeln

ist den allegorischen Gestalten untersagt; die Kunst muß sich zufriedengeben, wenn sie ihnen nur ein wahres *Sein* verleihen kann.

Gleichzeitig mit Bernini dichtete Calderon seine Autos sagramentales, wo fast lauter allegorische Personen handeln und welche doch den Leser (um nicht zu viel zu sagen) ergreifen. Aber der Leser steht dabei unter der Rückwirkung desjenigen starken spanischen Glaubens und derjenigen alten Gewöhnung an die Allegorie, welche schon dem großen Dichter entgegenkam und ihm die zweifellose Sicherheit gab, deren er in dieser Gattung bedurfte und die uns für den Augenblick völlig mitreißt, während wir bei den Bernineskеn das ästhetische Belieben, die Wählerei recht wohl ahnen. Sodann sind es Dramen, d. h. Reihen fortschreitender Handlungen, nicht einzelne in den Marmor gebannte Momente. Endlich steht es der Phantasie des Lesers frei, die allegorischen Personen des Dichters mit der edelsten Form zu bekleiden, während die Skulptur dem Beschauer aufdringt, was sie vorrätig hat. — Übrigens empfindet man bei Rubens bisweilen eine ähnliche, zum Glauben zwingende Gewalt der Allegorie wie bei Calderon

Welcher Art die Handlungen der allegorischen Gruppen bisweilen sind, ist am glorreichsten zu belegen mit den
a Gruppen von Legros und Teudon links und rechts von dem Ignatiusaltar im Gesù zu Rom: die Religion stürzt die Ketzerei, und der Glaube stürzt die Abgötterei; die besiegte Partei ist jedesmal durch zwei Personen repräsentiert. Was an dieser Stelle erlaubt war, galt dann weit und breit als klassisch und fand Nachahmer in Menge. Einem besonders komischen Übelstand unterliegen dabei die *weiblichen Allegorien des Bösen.* Aus Neigung zum Begreiflichen bildete man sie als häßliche Weiber, und zwar, wie sich bei den Bernineskеn von selbst versteht, in Affekt und Bewegung, im Niederstürzen, Fliehen usw. Auf dem
b figurenreichen Hochaltar der Salute in Venedig (von Justus de Curt) sieht man neben der Madonna unter anderm eine fliehende „Zwietracht", von einem Engel mit einer Fackel verfolgt, das häßlichste alte Weib in bauschig flatterndem Gewand. Nicht umsonst hatte schon der alte Giotto (Padua, Fresken der Arena) die Laster in männlicher Gestalt dargestellt. — Und dann kann überhaupt nur ein reiner Stil wahrhaft großartige Allegorien des Bösen schaffen.

Allein auch die ruhigern, einzeln stehenden Allegorien

unterliegen zunächst der manierierten Bildung alles Idealen. Unter zahllosen Beispielen heben wir die Statuen im Chor von S. M. Maddalena de Pazzi in Florenz hervor, a weil sie mit besonderm Luxus gearbeitet sind: Montanis Religion und Unschuld, und Spinazzis Reue und Glaube; der letztere eine von den beliebten verschleierten Figuren in der Art der oben (S. 658, a) genannten. Während sich aber hier wenigstens die Bedeutung der einzelnen Figuren, wenn auch mit Mühe, erraten läßt, tritt in vielen andern Fällen ein absurder vermeintlicher Tiefsinn dazwischen, der mit weit hergeholten pedantischen Anspielungen im Geschmack der damaligen Erudition die Allegorien vollends unkenntlich macht und sich damit zu brüsten scheint, daß eben nicht der erste beste erkenne, wovon die Rede sei. Man suche z. B. aus den acht lächerlich manierierten Statuen klug zu werden, mit welchen Michele Ongaro die b kostbare Kapelle Vendramin in S. Pietro di Castello zu Venedig verziert hat! (Ende d. 1. Querschiffes.) Mit allen Attributen wird man die Bezüge des 17. Jahrhunderts erst recht nicht erraten. — Ein anderer Mißbrauch, der alle Teilnahme für diese allegorischen Gebilde von vornherein stört, ist die oben (S. 364 u. f.) gerügte *Verschwendung* derselben für *dekorative* Zwecke, zumal in einer ganz ungehörigen Stärke des Reliefs, welche beinahe der Freiskulptur gleichkommt. Denselben Schwindel, welchen man im Namen der Bogenfüllungstugenden empfindet, fühlt man dann auch für die eigentlichen Statuen, die auf den Gesimsen von Altartabernakeln stehen, oder vollends für jene Fides, Caritas usw., welche nebst Putten und Engeln auf den gebrochenen Giebelschnecken der Altäre in Pozzos Geschmack (S. 369) höchst gefährlich balancierend sitzen, (Ein Beispiel von vielen in S. Petronio zu Bologna, zweite c Kapelle links.) Was uns besorgt macht, ist der Naturalismus ihrer Darstellung und die seiltänzerische Prätension auf ein wirkliches Verhältnis zu dem Raume, wo sie sich befinden, d. h. auf ein wirkliches Sitzen, Stehen, Lehnen an einer halsbrechenden Stelle. Für eine Statue des 14. Jahrhunderts, mit ihrem einfachen idealen Stil, ist dem Auge niemals bange, so hoch und dünn auch das Spitztürmchen sein mag, auf welchem sie steht.

Doch wir müssen noch einmal zu den Grabmälern zurückkehren. Die Nachtreter haben Bernini weit überboten sowohl in der plastischen als in der poetischen Rück-

sichtslosigkeit. Als sie einmal, wie bei Anlaß der Altargruppen weiter zu erörtern ist, die Gattungen der Freiskulptur und des Hochreliefs zu einer Zwitterstufe, der *Wandskulptur* (sit venia verbo) vermengt hatten, war schlechterdings alles möglich. Bei der totalen Verwilderung des Stiles rivalisierte man jetzt fast nur noch in „Ideen", d. h. in *Einfällen* und, wer seine Geschicklichkeit zeigen wollte, in naturalistischem Detail. Hier halten weinende Putten ein Bildnismedaillon; dort beugt sich ein Prälat über sein Betpult hervor; ein verhülltes Gerippe öffnet den Sarg; abwärts purzelnde Laster werden von einer Inschrifttafel erdrückt, über welcher oben ein fader Posaunenengel mit einem Medaillon schwebt; für alle Arten von Raumabstufung müssen marmorne Wolken herhalten, die aus der Wand hervorquellen, oder es flattern große marmorne Draperien ringsherum, für deren Brüche und Bauschen die Motivierung erst zu erraten ist. Statt
a aller Denkmäler dieser Art nennen wir nur das der Maria Sobieska im linken Seitenschiff von S. Peter, als eines der prächtigsten und sorgfältigsten (von Pietro Bracci). —
b In Florenz ist die unter Fogginis Leitung dekorierte (1692 vollendete) Cap. Feroni in der Annunziata (die zweite links) ein wahres Prachtstück bernineskер Allegorie und Formenbildung. Als Grabkapelle des (in Amsterdam als Kaufmann reich gewordenen, später in Florenz als Senator festgehaltenen) Francesco Feroni hätte sie nur eines Sarkophages bedurft; der Symmetrie zuliebe wurden es zweie; auf dem einen sitzen die Treue (mit dem großen bronzenen Bildnismedaillon) und die Schiffahrt, auf dem andern die Abundantia maritima und der „Gedanke", ein nackter Alter mit Büchern; über den Särgen stehen dort S. Franciscus, hier S. Dominicus; unter dem Kuppelrand schweben Engel, in der Kuppel Putten. Und über dies alles ist doch ein Stil ausgegossen und der Beschauer läßt sich wenigstens einen Augenblick täuschen, als gehöre es zusammen.
c (Das Altarbild von Carlo Lotti.)

In Venedig behielten die Dogengräber von der vorhergehenden Epoche her die Form großer Wandarchitekturen von zwei Ordnungen bei, nur daß dieselben in noch viel kolossalerm Maßstab ausgeführt wurden. Das Figürliche konzentriert sich hier nicht zu einer allegorischen Sarkophaggruppe, sondern verteilt sich in einzeln aufgestellte Statuen vor und zwischen den Säulen, in Reliefs an den

Postamenten usw. Ganze Kirchenwände (am liebsten die Frontwand) werden von diesen zum Teil ganz abscheulichen Dekorationen in Beschlag genommen. Unverzeihlich bleibt es zumal, daß die Besteller, was sie an der Architektur ausgaben, an den armen Schluckern sparten, welche die Skulpturen in Verding nahmen, so daß die elendesten Arbeiten des berninischen Stiles sich gerade in den venezianischen Kirchen finden müssen. Eine Ausnahme macht etwa das Mausoleum Valier im rechten [a] Seitenschiff von S. Giovanni e Paolo, wofür man wenigstens einen der bessern Bernineskeu, Baratta, nebst andern Geringern in Anspruch nahm. (Unter den obern Statuen unter anderm eine Dogaressa in vollem Kostüm um 1700.) — Wie weit das Verlangen geht, überall recht begreiflich und wirklich zu sein, zeigt auf erheiternde Weise das im linken Seitenschiff der Frari befindliche Grabmal eines Dogen Pesaro († 1669). Vier Mohren tragen als Atlanten [b] das Hauptgesimse; ihre Stellung schien nicht genügend, um sie als Besiegte und Galeotten darzustellen; der Künstler, ein gewisser Barthel, gab ihnen zerrissene Hosen von weißem Marmor, durch deren Lücken die schwarzmarmornen Knie hervorgucken; er hatte aber auch genug Mitleid für sie und Nachsicht für den Beschauer, um zwischen ihren Nacken und den Sims dicke Kissen zu schieben; das Tragen täte ihnen sonst zu wehe.

Von den *Altargruppen* sind zuerst die *freistehenden* zu betrachten. Die beste, welche mir vorgekommen ist, befindet sich in der Krypta unter der *Capella Corsini* im [c] Lateran zu Rom; es ist eine *Pietà* von Bernini. (? Sie fehlt im Verzeichnis seiner Werke bei Dominici.) Die delikate Behandlung des Marmors macht sich in einigen Künsteleien absichtlich bemerkbar, sonst ist an der Gruppe nur die durchaus malerische (und in diesem Sinne gute) Komposition zu tadeln; im übrigen ist es ein ziemlich reines Werk von schönem, innerlichem Ausdruck ohne alles falsche Pathos; im Gedankenwert den besten Darstellungen dieses Gegenstandes aus der Schule der Caracci wohl gleichzustellen. Wie Bernini am gehörigen Ort seinen Stil zu bändigen und zu veredeln wußte, zeigt auch der Christusleich- [d] nam in der Krypta des Domes von Capua.

Allein dies waren Werke für geschlossene Räume mit besonderer Bestimmung. Was sollte auf die Hochaltäre der Kirchen zu stehen kommen? Nicht jeder war so naiv wie

a Algardi, der für den Hauptaltar von S. Paolo zu Bologna eine Enthauptung Johannis in zwei kolossalen Figuren arbeitete; statt des Martyriums sucht man vielmehr durchgängig eine *Glorie* an diese feierlichste Stelle der Kirche zu bringen. Die höchste Glorie, welche die Kunst ihren Gestalten hätte verleihen können, eine großartige, echt ideale Bildung mit reinem und erhabenem Ausdruck — diese zu schaffen war das Jahrhundert nicht mehr angetan; der Inhalt des Altarwerkes mußte ein andrer sein. Vor allem mußte der pathetische und ekstatische Ausdruck, welchen man die ganze Kirche hindurch in allen Nischenfiguren und Nebenstatuen der Seitenaltäre auf hundert Weisen variiert hatte, in der Altarskulptur konsequenterweise seinen Höhepunkt erreichen, indem man die Ekstase zu einer Verklärung zu steigern suchte. Hier beginnt die Notwendigkeit der Zutaten; die betreffende Hauptfigur, die man am liebsten ganz frei schweben ließe, schmachtet sehnsüchtig auf *Wolken* empor, welche dann weiter zur Anbringung von Engeln und Putten benutzt werden. Als aber einmal die Marmorwolke als Ausdruck eines überirdischen Raumes und Daseins anerkannt war, wurde alles möglich. Es ist ergötzlich, den Wolkenstudien der damaligen Skulptoren nachzuforschen; in ihrem redlichen Naturalismus scheinen sie — allerdings irrigerweise — nach dem Qualm von brennendem feuchtem Maisstroh u. dgl. modelliert zu haben. Die Altäre italienischer Kirchen sind nun sehr reich an kostbaren Schwebegruppen[1] dieser Art. Es ist hauptsächlich die von Engeln gen Himmel getragene Assunta, wie sie etwa Guido Reni aufgefaßt hatte, mit gekreuzten oder ausgestreckten Armen und im letztern Fall sogar oft eher deklamatorisch als ekstatisch. Oder der
b Kirchenheilige in einer Engelglorie. In Genua z. B. kam es so weit, daß fast kein Hauptaltar mehr ohne eine solche Gruppe blieb. Man sieht dergleichen von Puget auf dem Hauptaltar der Kirche des Albergo de' Poveri, von Domenico und Filippo Parodi und andern auf den Altären von
c S. Maria di Castello, S. Pancrazio, S. Carlo usw. Das Auge hält sie von weitem für Phantasieornamente und kann sie

[1] Der berühmte jetztlebende amerikanische Bildhauer Crawford, der seine Figuren auch gerne schweben läßt, gibt dem Schweben eine Richtung seitwärts, vom Postament weg. Solches geschieht heutzutage in Rom, doch glücklicherweise noch nicht für europäische Kunstfreunde.

erst in der Nähe entziffern. Die halbe Illusion, welche sie erreichen, steht im widerlichsten Mißverhältnis zu der ganzen Illusion, nach welcher die Deckenfresken streben; oft bilden sie eine dunkle Silhouette gegen einen lichten Chor; außerdem steht ihre Proportion in gar keiner Beziehung zu den Proportionen aller andern Bildwerke der Kirche; sie hätten eigentlich höchst kolossal gebildet werden müssen. Danken wir gleichwohl dem Himmel, daß dies nicht geschehen ist. — Eine unterste Stufe der Ausartung bezeichnet nach dieser Seite *Ticciatis* Altargruppe a
im Baptisterium von Florenz (1732). Von den für schwebend geltenden Engeln trägt der eine die Wolke, auf welcher Johannes d. T. kniet; der andre stützt sie mit dem Rücken; ein Stück Wolke quillt bis über den Sockel herunter. Auf gemeinere Weise ließ sich das Übersinnliche nicht versinnlichen, selbst abgesehen von der süßlich unwahren Formenbildung. — Auf dem Hochaltar der Jesuitenkirche zu Venedig sieht man Christus und Gottvater b
sehr künstlich balancierend auf der von Engeln mit sehr wirklicher Anstrengung getragenen Weltkugel sitzen; es wäre nun gar zu einfach gewesen, die Engel auf dem Boden stehen zu lassen — sie schweben auf Marmorwolken.

Bei solchen Exzessen mußten die Klügern auf den Gedanken kommen, daß es besser wäre, die freistehende Gruppe ganz aufzugeben, als ihre Gesetze noch länger mit Füßen zu treten. Und nun wird endlich das rein malerische Prinzip zugestanden in vielen Altargruppen, welche nicht mehr frei hinter dem Altar stehen, sondern in einer *Nische* dergestalt angebracht sind, daß sie ohne dieselbe nicht denkbar wären. Sie sind nämlich ganz als Gemälde komponiert, selbst ohne Zusammenhang der Figuren, mit Preisgebung aller plastischen Gesetze. Von den Wänden der Nische aus schweben z. B. Wolken in verschiedenen Distanzen her, auf welchen zerstreut Madonna, Engel, S. Augustin c
und S. Monica in Ekstase sitzen, kauern, knien usw. (Altar des rechten Querschiffes in S. Maria della consolazione in Genua, von Schiaffino um 1718.) Aus den hundert andern Gruppen dieser *Wandskulptur* heben wir nur noch zwei in Rom befindliche besonders hervor: die Wohltätigkeit des heil. Augustin (Altar des linken Querschiffes in S. Ago- d
stino), von dem Malteser Melchiorre Gafa, wegen der fleißigen Arbeit und eines Restes von Naivität — und die berühmte *Verzückung der heil. Teresa* (im linken Quer- e

schiff von S. M. della Vittoria), von Bernini. In hysterischer Ohnmacht, mit gebrochenem Blick, auf einer Wolkenmasse liegend streckt die Heilige ihre Glieder von sich, während ein lüsterner Engel mit dem Pfeil (d. h. dem Sinnbild der göttlichen Liebe) auf sie zielt. Hier vergißt man freilich alle bloßen Stilfragen über der empörenden Degradation des Übernatürlichen.

Da überall die Absicht auf Illusion mitspielt, so scheut sich auch die Skulptur so wenig als die dekorierende Malerei (S. 368), ihre Gestalten bei Gelegenheit weit aus dem Rahmen heraustreten zu lassen, überhaupt keine architektonische Einfassung mehr anzuerkennen. Es genügt, auf
B Berninis *„Catedra"* (hinten im Chor von S. Peter) zu verweisen, welche unten als Freigruppe der vier Kirchenlehrer anfängt, um oben als Wanddekoration um ein Ovalfenster (Engelscharen zwischen Wolken und Strahlen verteilt) zu schließen. Es ist das rohste Werk des Meisters, eine bloße Dekoration und Improvisation; er hätte wenigstens nicht zum Vergleich mit der danebenstehenden solidern Arbeit seiner eignen frühern Zeit, dem Denkmal Urbans VIII., so unvorsichtig auffordern sollen.

Endlich erkennt der Naturalismus der berninischen Plastik seine eigenen Konsequenzen offen an. Wenn einmal die Darstellung eines möglichst aufregenden Wirklichen das höchste Ziel des Bildhauers sein soll, so gebe er die letzten akademischen Vorurteile über Linien, über Gruppenbildung u. dgl. auf und arbeite ganz auf dieses Wirkliche hin, d. h. er füge die *Farbe* hinzu! Schon das Mittelalter, dann die realistischen florentinischen Bildner des 15. Jahrhunderts, die Robbia, vorzüglich Guido Mazzoni, waren hierin ziemlich weitgegangen; überdies wird das bemalte Bildwerk eine Verständlichkeit für sich haben und einer Popularität genießen, um welche man es zu wenig beneidet.

Und es entstanden wieder zahllose bemalte Heiligenfiguren von Holz, Stukko und Stein. Wer sich von Bildhauern irgend etwas dünkte, wollte allerdings mit dieser Gattung nichts zu tun haben; die akademische Kunst schloß kein Verhältnis mehr mit ihr; sie mied die Verwandtschaft und Konkurrenz mit jenen periodisch neu drapierten Wachspuppen, welche z. B. in Glaskasten auf den Altären neapolitanischer Kirchen prangen. Allein bisweilen verspinnt sich doch ein schönes Talent in die bemalte Skulptur und

leistet darin Vorzügliches. In Genua lebte um das Jahr 1700 ein Künstler dieser Art, *Maragliano*, dessen Arbeiten ungleich erfreulicher sind als die meisten Papstgräber in S. Peter. Man überließ ihm meist eine ganze, etwa besonders von oben beleuchtete Nische über dem Altar, in welcher er seine Figuren ohne den Anspruch auf eine plastische Gruppe, vielmehr bloß malerisch ordnete. Mit der Farbe hatte er auch dazu das Recht, während jene Skulptoren in Marmor, die ihre Nischengruppen ähnlich bildeten, ein wüstes Zwitterwesen hervorbrachten. — Gegen das unheimlich Illusionäre der Wachsbilder schützte ihn die plastische und in seinem Sinn ideale Gewandung. Sein Material ist, wie ich glaube, bloß Holz) (bei größern Figuren von zusammengenieteten Blöcken), ohne Nachhilfe mit Stukko.

Diese Arbeiten sind gleichsam eine höhere Gattung der Präsepien, welche in Italien noch gegenwärtig um die Zeit des Dreikönigstages in den Kirchen (im kleinen auch in Privathäusern) aufgestellt werden; nur hier mehr künstlerisch abgeschlossen und mit einem bedeutenden Talent, mit Fleiß und Liebe durchgeführt. Maragliano ist bisweilen wahr, schön und ausdrucksvoll, wie ich mich nicht erinnere irgendeinen seiner Fachgenossen gefunden zu haben. Seine Gattung paßte hauptsächlich gut für Kapuzinerkirchen, die den reichern Schmuck schon durch die vorgeschriebenen hölzernen Rahmen, Gitter usw. ausschließen. Seine besten Altargruppen zu Genua: S. Annunziata, Querschiff a links; — S. Stefano, im Anbau; — S. Maria della Pace: im b Chor eine große Assunta mit S. Franz und S. Bernardin, in c der zweiten Kapelle rechts S. Franz, der die Wundmale erhält, außerdem linkes Querschiff und zweite Kapelle links (in der dritten Kapelle rechts eine Gruppe desselben Stiles von Pasquale Navone); — in Madonna delle Vigne, d Kapelle links neben dem Chor: ein Kruzifix und die in ihrer Art vortrefflichen Statuen der Maria und des Johannes; — Kapuzinerkirche, Querschiff rechts. — U. a. a. O. e Nicht umsonst kam z. B. Legros in der Statue des heil. f Stanislas Kostka (in einer Kapelle des Noviziates S. Andrea zu Rom) auf die (allerdings fehlgegriffene) Zusammensetzung aus verschiedenen Marmorarten zurück. Wie, wenn man einmal zur Probe versuchte, berninische Skulpturen zu bemalen? ob sie nicht gewinnen würden?

Die Gattung starb auch später nie ganz aus; für kleine Genrefiguren von Wachsmasse und von Ton wird sie voll-

ends immer fortdauern. Es ist bekannt, welche trefflichen Arbeiten in diesem Fache Mexiko liefert (Kostümbilder und heilige Gegenstände); aber auch Sizilien hat bis auf unsere Zeit wahre Künstler dieser Art, wie Matera und B. Palermo gehabt.

Was kann das *Relief* in dieser Periode bedeuten? Schon seit dem 15. Jahrhundert seines einzig wahren Stilprinzipes beraubt und zum Gemälde in Marmor oder Erz herabgesetzt, muß es jetzt, mit der manieriert-naturalistischen Auffassung und Formbehandlung der Bernineskeu, doppelt im Nachteil sein. Überdies kann man fragen, was eigentlich noch Relief heißen dürfte, seitdem die Gruppenskulptur zu einer Wand- und Nischendekoration geworden? Seitdem ganze Kapellenwände mit Szenen von stark ausgeladenen lebensgroßen Stukkofiguren bedeckt werden? Man nennt z. B. Algardis Attila (S. Peter, Cap. Leos des Großen) „das größte Relief der neuern Kunst"; es sollte eher eine Wandgruppe heißen. Übrigens ist *Algardi*, beiläufig gesagt, immer eines Blickes wert, weil er das Detail gewissenhafter behandelt und einen Rest naiven Schönheitssinnes übrighat.

Nächst ihm ist der Bolognese *Giuseppe Mazza* insoweit einer der Bessern im Relief, als die bolognesische Malerschule in der Komposition die meisten übrigen Maler überragt. Außer zahlreichen Arbeiten in den Kirchen seiner Vaterstadt hat er in S. Giovanni e Paolo zu Venedig (letzte Kapelle des rechten Seitenschiffes) in sechs großen Bronzereliefs das Leben des heil. Dominikus geschildert; nimmt man die obern zwei Dritteile mit den Glorien weg, so bleiben ganz tüchtige Kompositionen übrig, zumal die mit dem Tode des Heiligen. Dagegen gibt es von Mazza Arbeiten in mehrern Kirchen seiner Vaterstadt, die nicht besser sind als andres aus dieser Zeit.

Für Florenz sind am ehesten zu nennen die drei großen Altarreliefs des Foggini in der Cap. Corsini im Carmine (Querschiff links). Süßliche Engelchen schieben die Wolken, auf welchen der verhimmelte Heilige kniet; in dem Schlachtrelief sprengen die Besiegten links aus dem Rahmen heraus; überall bemerkt man Reminiszenzen aus Gemälden. Und dabei sind es doch von den tüchtigsten Arbeiten der ganzen Richtung. — In Rom gewährt S. Peter (außer dem genannten Relief Algardis) noch in einer Anzahl kleinerer Sarkophagreliefs an den Grabmälern und in

Berninis Relief über dem Hauptportal eine Übersicht derjenigen Geschmacksvariationen, welche dann für die übrige Welt maßgebend wurden. — Die Reliefs über den Apostelstatuen im Lateran sind von Algardi und seinen Zeitgenossen entworfen. a

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts beginnt der Stil sich etwas zu bessern; während die Auffassung im ganzen noch dieselbe bleibt, hören die schlimmsten Exzesse des Naturalismus und der davon abgeleiteten Manier allmählich auf. Das Raffinieren auf Illusion, welches noch kurz vorher (S. 658, a) seine Triumphe über die besiegte Schwierigkeit gefeiert, macht einer ruhigern Eleganz Platz. Von diesen Zeitgenossen eines Raffael Mengs sind natürlich nur wenige zu einigem Namen gelangt, weil ihnen die wahre Originalität fehlte. (In Genua sind mir mehrere Arbeiten des *Niccolò Traverso* z. B. im Chor des Angelo Custode auf- b gefallen.)

Das große Verdienst *Canovas* lag darin, daß er nicht bloß im einzelnen anders stilisierte als die Vorgänger, sondern die ganze Aufgabe neu im Sinne der ewigen Gesetze seiner Kunst aufzufassen suchte. Sein Denkmal Clemens' XIV. (im linken Seitenschiff von SS. Apostoli zu Rom) war eine c Revolution nicht bloß für die Skulptur. Wie man immer vom absoluten Wert seiner Arbeiten denken möge, kunsthistorisch ist er der Markstein einer neuen Welt.

DRITTER TEIL

MALEREI

Nur ärmliche Trümmer sind uns von der *antiken Malerei* übriggeblieben, doch immer genug, um uns ahnen zu lassen, was Griechen und Römer auf diesem Gebiete wollten und konnten. Einige bekannte Geschichten von Parrhasios, Zeuxis und andern großen Meistern führen leicht auf den Gedanken, daß die Illusion das höchste Ziel der griechischen Maler gewesen. Nichts kann aber irriger sein. Ihnen genügte es vielmehr, wenn der Gegenstand oder das Ereignis möglichst deutlich mit möglichst wenigen Mitteln dargestellt wurde. Sie haben weder in der Komposition, noch in der Durchführung, noch in der Farbe dasjenige System erstrebt, welches der neuern Malerei zur Grundlage dient, allein was sie leisteten, muß dennoch ein Höchstes in seiner Art gewesen sein.

Eine Vorschule der griechischen Malerei gewähren uns gewissermaßen die zahlreichen *Gefäße,* welche hauptsächlich in den Gräbern Attikas, Siziliens, Unteritaliens und Etruriens gefunden worden sind und noch fortwährend gefunden werden. Die bedeutendste Sammlung derselben, welche
a es wohl überhaupt gibt, ist diejenige im Museum von Neapel. Ungleich geringer, doch unter den italienischen noch
b sehr ausgezeichnet erscheint die vatikanische Vasensammlung, welche mit dem Museo etrusco und mit der vatikanischen Bibliothek verbunden ist. Ähnlich verhält es sich
c mit der florentinischen (in den Uffizien; verschlossener Gang gegen Ponte vecchio hin).

Dieser ganze unübersehbare Vorrat gehört, wie man jetzt allgemein anerkennt, bei weitem größtenteils griechischen Tonmalern an, mochten dieselben auch z. B. in Etrurien angesiedelt sein und für Estrusker arbeiten. Die Gebräuche, Trachten und Mythen, welche sie darstellen, sind fast ausschließlich griechisch. Der Zeit nach mögen sie meist in das 6.—3. Jahrhundert v. Chr. fallen; zur Zeit der Römerherrschaft über Italien wurde nicht mehr in diesem Stil gearbeitet, und Pompeji liefert z. B. keine Vasen der Art mehr.

Zum täglichen Gebrauch für Küche, Tisch und Waschung haben wohl nur die wenigsten gedient. Ihre Bedeutung ist

eine festliche, man erhielt sie als Kampfpreis, als Hochzeitsgeschenk usw.; hatte man sie das Leben hindurch als Schmuck in der Wohnung vor sich gehabt, so erhielt sie der Tote zur Begleitung mit in das Grab. Viele aber, und zwar von den wichtigsten, wurden wohl ausschließlich für den Gräberluxus des alten Italiens gefertigt. Rings um die Leiche herum pflegen sie in den Gruftkammern gefunden zu werden, leider fast durchgängig in einer Menge von Scherben, die sich nicht immer glücklich zusammensetzen lassen.

Es sind Gefäße jeder Gattung und Gestalt, von der riesigen Amphore bis zum kleinsten Näpfchen. Da sie aber nicht zu gemeinem Gebrauche benutzt wurden, konnte man an jeder Form — Amphore, Urne, Topf, Schale, Trinkhorn usw. — das Schöne und Bedeutende nach Belieben hervortreten lassen.

Mit höchstem Wohlgefallen verweilt das Auge schon bei den Formen und Profilen, welche der Töpfer dem Gefäß gab. Die strenge plastische Durchführung, welche wir an den marmornen Prachtvasen fanden, wäre hier nicht an der Stelle gewesen; was aber von einfach schöner Form mit dem Drehrad vereinbar ist, das wurde angewandt. Freilich sind die von freier Hand gearbeiteten Henkel oft ganz besonders schön und lebendig.

Die aufgemalten Ornamente tragen ebenfalls nicht wenig zur Belebung des Gefäßes bei, indem sie gerade für ihre Stelle und Funktion bezeichnend gebildet sind.

Den untern Auslauf der Henkel schmücken oft ganze Büschel von Palmetten (d. h. immer ein oval gespitztes Blatt von geschwungenen kleinen Seitenblättern begleitet), in welchen gleichsam die überschüssige Elastizität sich ausströmt. Am obern Rande der Vase, als Sinnbild des darin Enthaltenen, zieht sich wellenförmiges Blumwerk hin, den Hals umgeben strengere Palmetten oder auch bloß senkrechte Rinnen, die sich dann mit der Ausbauchung des Gefäßes in reichern Schmuck verwandeln. Die Bänder zwischen, unter und über den figürlichen Darstellungen bestehen teils wieder aus wellenförmigen Blumen, teils aus Mäandern, teils auch aus Reihen von Muscheln u. dgl. Die untere Zusammenziehung der Vase wird etwa durch spitz auslaufendes Blattwerk noch mehr verdeutlicht. Der Fuß ist, wie billig, schmucklos.

Dies sind scheinbar nur Nebensachen, allein sie zeigen, daß

es sich um eine Vase und nicht um ein beliebiges Prunkstück handelt, was man bei den kostbarsten Porzellanvasen von Sèvres oft vergessen muß.

Man sollte denken, die Tonmaler hätten sich es wenigstens bei diesen Zieraten bequem gemacht und durch Schablonen gemalt. Allein der erste Blick wird zeigen, daß die leichteste, sicherste Hand alles frei hingezaubert hat, weshalb es denn auch nicht an einzelnen krummen Linien u. dgl. fehlt.

Ebenso ist es mit den Figuren. Der Maler konnte sie zum Teil als Gemeingut der griechischen Kunst auswendig, zum Teil erfand und komponierte er sie für die besondere Darstellung. Große Künstler geben sich mit dieser Gattung gar nicht ab; es ist ein mittlerer und selbst geringer Durchschnitt des unendlichen griechischen Kunstvermögens, der sich hier zu erkennen gibt. Und doch selbst bei diesen so äußerst beschränkten Mitteln, diesen zwei, höchstens drei Farben soviel Bewundernswertes!

Wir scheiden zunächst eine ältere Gattung, diejenige mit *schwarzen Figuren* auf *rotem Grunde* aus. Ihr Stil ist bei großer Zierlichkeit noch ein befangener und entspricht mehr oder weniger dem ältern griechischen Skulpturstil (S. 393 u. ff.).

Die Vasen der reifern (und was Apulien betrifft, auch wohl der sinkenden) Kunst sind die, welche (ausgesparte) *rötliche Figuren* auf (aufgemaltem) *schwarzem Grunde* zeigen. Mit diesen, auch an Zahl überwiegenden haben wir es hauptsächlich zu tun.

Die Darstellungen, welche sie in einer, zwei, bis drei Reihen von Figuren, an den Schalen auf der Unterseite rings um den Fuß, auch innen in der Mitte enthalten, sind zum Teil der Gegenstand einer sehr ausgedehnten gelehrten Forschung. Die seltensten Mythen, die kein Relief und kein pompejanisches Gemälde darstellt, kommen hier vor. Uns sind jedoch nur einige Andeutungen über die künstlerische Behandlung vergönnt.

Im ganzen folgt dieser Stil dem griechischen Reliefstil. Es ist eine ähnliche perspektivische Entwicklung der Gestalt, ein ähnliches Prinzip der Scheidungen, eine ähnliche Erzählungsweise. Die Figuren sind meist auseinandergehalten, ihre Haltung und Gebärde möglichst sprechend. Bei bekleideten Gestalten wurden erst die Glieder in raschem Umriß hingezeichnet, dann das Gewand darüber angegeben,

und zwar von den Falten gerade so viel, als dazu diente, die Gestalt selbst und zugleich den Gang des Gewandes zu verdeutlichen. Die Köpfe sind ohne irgendwelche Absicht auf besondern Ausdruck oder besondere Schönheit sehr allgemein behandelt. Die Angabe des Raumes mußte bei dem gemeinsamen schwarzen Grunde eine möglichst einfache, symbolische sein. Ein Stern bedeutet hier schon die Nacht, ein kleiner Vorhang das Zimmer, ein paar Muscheln oder Delphine die See, eine krumme Reihe von Punkten das unebene Erdreich, eine Säule mit Gefäß die Ringschule usw. Auch alles Geräte, wie z. B. Wagen, Tische u. dgl., ist bloß stenographisch angedeutet, um den Blick für das Wesentliche freizuhalten.

Den höchsten künstlerischen Genuß gewähren in der Regel weniger die figurenreichen mythischen Kompositionen, als vielmehr eine Anzahl *einzelner* und oft wiederkehrender *Figuren,* welche eben wegen ihres anerkannten Wertes immer von neuem frei wiederholt wurden. Der Beschauer wird sie in jeder bedeutenden Sammlung bald herausfinden; wir wollen nur auf einiges Wenige aufmerksam machen, was sich z. B. bei einem Gang durch das Museum a von Neapel darbietet.

Aufgestützt sitzende Männer. — Tanzende Satyrn. — Jünglinge der Ringschule, nackt oder in Mäntel gehüllt und aufgestützt. — Schwebende geflügelte Genien. — Herrliche springende Bacchanten. — Ein Sprechender, nackt, den einen Fuß auf einem Felsstück. — Sitzende Frauen mit nacktem Oberleib, den einen Fuß hinter dem andern, oft von großer Schönheit. — Schwebende Siegesgöttinnen. — Verhüllte Tänzerinnen. — Mänaden. — Die Toilette einer Frau oder Braut, welche sitzend den Schleier überzieht oder ablegt; unter den Dienerinnen, welche Schmuck und Körbchen usw. bringen, bisweilen eine sehr schöne nackte in kauernder Stellung. — Eine Sprechende, bekleidet, gebückt stehend, den einen Fuß auf einen Stein gestützt, mit der Rechten gestikulierend. — Eine verhüllt sitzende trauernde Frau. — Schmausende beider Geschlechter. — Die Pferde, ohne alle Genauigkeit, aber immer voll Lebens; ein ruhigstehendes und ein dahersprengendes Viergespann, in Hunderten von Wiederholungen. — Ein trefflich bewegter, schwebender Reiter.

Solche und andre einzelne Gedanken der griechischen Kunst, welche diese anspruchslosen Denkmäler in Fülle ge-

währen, würden allein schon genügen, um dem Geiste jenes Volkes eine ewige Bewunderung zu sichern.

Neben diesem Reichtum kann man nur mit Schmerzen desjenigen gedenken, was uns verloren ist. Von Polygnot und der alten athenischen Schule, von Zeuxis, Parrhasios und den übrigen Joniern, von Pausias und Euphranor, auch von dem großen Apelles, ja von hundert griechischen Malern, welche noch dem Plinius und Quintilian bekannt waren, ist uns keine Linie, kein Pinselstrich, sondern der bloße Name übrig. Vergebens bemüht man sich, aus Andeutungen der Schriftsteller ein Bild der Stile dieser Künstler herzustellen, und mißlich bleibt es immer, aus den vorhandenen pompejanischen und andern Malereien Motive nach bestimmten alten Meistern herausraten zu wollen.

Im allgemeinen aber ist soviel sicher, daß das Beste, was wir von antiken Malereien besitzen, in der Erfindung weit vorzüglicher ist als insgemein in der Ausführung. Jene großen alten Maler leben teilweise noch, nur anonym und schattenhaft in Kopien fort; es rettete sie jener Grundzug alles antiken Kunsttreibens: die Wiederholung des anerkannt Trefflichen.

Dies gilt zunächst von denjenigen Überresten, welche zu Rom in einem nach dem Garten hinausgebauten Gemach der vatikanischen Bibliothek aufbewahrt werden. Sowohl die sog. *aldobrandinische Hochzeit* — ein Werk, welches auch nach der Entdeckung Pompejis seinen hohen, ja einzigen Wert behält — als die fünf Bilder mythischer Frauen
a deuten auf Originale der besten Zeit zurück. (Was sonst zu
b Rom in den Titusthermen, einzelnen Sammlungen, in den Kolumbarien der Via latina und der Villa Pamfili u. a. a. O. vorhanden ist, erscheint teils sehr verdorben, teils von geringem Belang. Was von antiken Malereien außer Rom vorkommt, ist meist von Pompeji hergebracht.)

Bei weitem die wichtigsten Stätten für das Studium der antiken Malerei sind die verschütteten Orte am Vesuv
c und das *Museum von Neapel*. (Unteres Stockwerk, drei Säle links, mehr der antiken Dekoration, und zwei Säle und ein Vorraum rechts, mehr der eigentlichen Malerei gewidmet, doch keineswegs ausschließlich [Seite 57 u. ff.]; die Aufstellung kläglich, die Besichtigung mühevoll.)

Aus einer frühern Periode der griechischen Malerei finden
d sich hier (Vorraum rechts) einige Wandmalereien, welche

in unteritalischen Grabkammern gefunden worden sind, Reiter, Tänze von Frauen usw. darstellend. Statt eines durchgeführten Kolorites, einer plastischen Modellierung, herrscht noch die einfache, illuminierte Umrißzeichnung, diese aber ist lebendig und zum Teil edel, dem Geist des ältern Griechentums entsprechend. In der Behandlung des Profils erkennt man wieder die Art des griechischen Reliefs, welches den Oberleib so zu wenden weiß, daß er sich in seiner ganzen Wohlgestalt zeigt. (Zu vergleichen mit den treuen Nachbildungen etruskischer Gruftgemälde frühern und spätern Stiles, im Museo etrusco des Vatikans.) a

Die *pompejanischen* Malereien und Mosaiken dagegen zeigen allerdings die antike Kunst gewissermaßen auf einem Höhepunkte, nur mit folgenden beiden Einschränkungen, die man wohl beachten möge: es ist erstens die Malerei einer nicht bedeutenden Provinzialstadt aus römischer Zeit; zweitens handelt es sich bloß um Wanddekorationen, welche in der Ausführung notwendig einem andern Prinzip folgen als die Tafelbilder. Letztere waren gewiß in allem, was Illusion, Verkürzung, Beleuchtung, Reflexe usw. angeht, feiner durchgebildet, wenigstens diejenigen aus der Blütezeit. Die Mosaiken sind vollends in den Mitteln der Darstellung um so viel beschränkter, als man damals nur mit Steinen, noch nicht mit Glaspasten arbeitete.

Den Vorrat im ganzen betrachtet, wird man, wie gesagt, annehmen können, daß das Beste durchgängig griechischen Originalen nachgebildet sei, welche der Künstler auswendig lernte und mehr oder weniger frei reproduzierte. Von Durchzeichnen und Schablonieren war wohl keine Rede; wer das einzelne so meisterlich keck hinzumalen wußte, bedurfte auch für die ganze Gestalt der eigentlichen Krücken nicht. Die Malerei von erweislich römischer Komposition (z. B. die Szenen des pompejanischen Stadtlebens b im Durchgang vom ersten in den zweiten der Säle rechts, c und die beiden Isisfeste, zweiter Saal, Fensterwand) stehen, auch wenn die geringe Ausführung bloß zufällig sein sollte, jedenfalls in der Erfindung tief unter dem übrigen.

Nehmen wir die größern Bilder *mythologischen* Inhaltes (besonders im genannten zweiten Saal rechts) als maß- d gebend an, so ergibt sich für die Behandlung etwa folgendes. Das einzelne ist nirgends bis zur völligen Wirklichkeit durchgeführt, das Wesentliche aber mit großer Energie in Wenigem gegeben. Auch in den Köpfen ist neben bedeu-

tenden Zügen viel nur Allgemeines, was indes auf die Rechnung des Ausführenden, auch wohl auf die seiner Technik kommen mag. Die letztere ist bekanntlich, was das Chemische betrifft, noch ein Geheimnis; der Auftrag erscheint fast durchgängig sehr frei und furchtlos. Der Raum richtet sich durchgängig nicht nach der äußern Wirklichkeit, sondern nach dem höhern Bedürfnis der Komposition; die Angabe des architektonischen oder landschaftlichen Hintergrundes erhebt sich in der Regel nicht weit über eine bloße Andeutung (Iphigeniens Opfer, daselbst); die perspektivische Vertiefung wird willkürlich so gedacht, daß die entferntern Figuren wie auf einem erhöhten Plan erscheinen (Erkennung Achills, daselbst). Das Licht fällt konsequent von einer Seite herein. Die künstliche Gruppenbildung der neuern Malerei mit ihren Übergängen in den Formen und ihren Kontrasten in den Lichtmassen fehlt noch völlig; vorwiegend macht sich das Streben geltend, die Gestalten möglichst vollständig sprechen zu lassen und deshalb auseinanderzuhalten. Figurenreiche Gruppen aber, wo sie vorkommen, erscheinen hoch übereinandergeschichtet (der Dichter, welcher den Schauspielern sein Drama einlernt, daselbst). Im ganzen wird man in diesen und den übrigen größern Kompositionen immer große Ungleichheiten finden. Es gibt einige, in welchen das
a Treffliche vorwiegt, so im I. Saal rechts: die Strafe der
b Dirce, zwei Göttinnen mit Eroten usw.; II. Saal, außer den genannten: Theseus als Retter der athenischen Kinder, der Musikunterricht des jungen Satyrs, Medea, Bacchus und Ariadne, Perseus und Andromeda, Chiron und Achill, Herakles mit dem Zentauren, Achill und Briseis, Mars und Venus usw. Allein neben dem Allerbesten, neben einzelnen Motiven, die nur von den Größten geschaffen sein können, finden sich auffallend schwache Füllgedanken. Man kann sich der Vermutung nicht erwehren, als habe man zusammengedrängte oder auch zerpflückte Exzerpte aus vorzüglichen Kompositionen vor sich. — In Pompeji sind von
c großen Bildern noch an Ort und Stelle: Diana und Actäon
d (in der Casa di Atteone), die Vorbereitung eines Heros zum Bade (Casa di Meleagro u. a. m.).

Von diesem Urteil macht allerdings eine glänzende Ausnahme die sog. *Alexanderschlacht,* das schönste Mosaik des Altertums. (Gefunden in der Casa del fauno zu Pompeji,
e jetzt am Boden der Halle der Flora im Museum zu Neapel.)

Es stellt eine Schlacht von Griechen oder Römern gegen Kelten vor. Ich habe nichts gegen den überquellenden Enthusiasmus, womit neuerlich dieses Werk besprochen wird, nur möge man es dann wenigstens richtig deuten und nicht z. B. den Mann auf dem Wagen beharrlich für den Barbarenkönig halten, während doch die ganze Komposition sich auf den gestürzten und vom Feind durchbohrten Reiter in königlichem Prachtkostüm bezieht. — Der größte Wert dieses in seiner Art einzigen Gemäldes besteht nicht in einer tadellosen Zeichnung oder in der Ausdrucksweise des Einzelnen, sondern in der ergreifenden Darstellung eines bedeutenden Momentes mit möglichst geringen Mitteln. Durch die Wendung des Wagens und der Pferde und durch einige sprechende Stellungen und Gebärden ist auf der rechten Seite ein Bild der Ratlosigkeit und Bestürzung gegeben, welches nicht deutlicher und nur in äußerlichem Sinne vollständiger sein könnte. In den Siegern, soweit die linke Seite erhalten ist, drückt sich das unaufhaltsame Vordringen mit der größten Gewißheit aus. Ob das Ganze für die Ausführung in Mosaik komponiert oder eher einem Wandgemälde nachgebildet ist, bleibt zu entscheiden.

Sonst möchten im allgemeinen die meist kleinen *Genreszenen* den Vorzug vor den heroischen und größern haben. Pompeji hat einige kostbare Prachtstücke geliefert, wie die beiden feinen Mosaiken mit dem Künstlernamen Dios- a
corides, die beliebten Theaterproben darstellend (I. Saal links). Man wird denselben indes einige flüchtige Malereien vorziehen müssen. Weniges möchte an stillem Zauber der Gruppe von drei sich unterhaltenden Frauen (mit einer Säule und Gebüsch im Hintergrund) gleichkommen (II. Saal rechts); auf dieser Bahn war Raffael, als er die b
zweite Reihe der Geschichten der Psyche entwarf. Von zaghafter Dilettantenhand scheinen einige rotbraune Zeichnungen auf Marmorplatten (ebenda) herzurühren; darunter verrät hauptsächlich das Genrebild der knöchelspielenden Mädchen ein herrliches Original. Gegenüber wird man ein kleines, unscheinbares Bildchen nur mit Mühe finden; es ist die so schön gedachte Szene: „Wer kauft Liebesgötter?“ — Die schmausenden und ruhenden Liebespaare (ebenda) weisen ebenfalls auf einen schönen griechischen Gedanken zurück.

Auch mehrere unter den kleinern mythologischen Bildern,

welche die Mittelfelder an den Wänden gewöhnlicher pompejanischer Häuser bildeten (und zum Teil noch an Ort und Stelle bilden) möchten bisweilen als harmonisches *Ganzes* einen besondern und abgeschlossenen Wert haben.

a So das beste der Narcißbilder, auch das kleine mit Bacchus und Ariadne (I. Saal rechts); mehrere bacchische Szenen (II. Saal rechts); Venus als Fischerin (mehrmals) usw. Das verdorbene Bildchen „Hylas und die Nymphen" (Fensterwand des II. Saales rechts) zeigt ein sehr glückliches Motiv. Einen Faun, der eine Nymphe bewältigt und auf den Rücken gelegt hat und sie küßt, nebst einigen andern vorzüglichen Szenen, die nicht anstößiger sind als manches, was hier ausgestellt ist, wird man in den Abbildungen aufsuchen müssen, wenn sie nicht etwa doch in unsichtbarem Dunkel oben an irgendeiner Wand hängen.

Den unmittelbarsten und ungestörtesten Eindruck griechischen Geistes machen aber (nach meinem Gefühl) überhaupt nicht die vollständigen Gemälde, sondern jene zahlreichen dekorativ angewandten *einzelnen Figuren und Gruppen*, welche teils auf einfarbigem Grunde stehen, teils zur Belebung der gemalten Architektur (S. 59 ff.), der Kapellchen, Pavillons, Balustraden usw. dienen. Die besten derselben können nur in der Zeit der höchsten griechischen Kunstblüte erfunden worden und dann Jahrhunderte hindurch von Hand zu Hand gegangen sein, bis sie unter anderm auch in der kleinen Stadt am Vesuv ihre Anwendung fanden. Die Maler lernten sie ohne Zweifel am besten auswendig und reproduzierten sie am unbefangensten. Unsre jetzige Dekoration macht einen so häufigen Gebrauch davon, daß der Beschauer eine Menge alter Bekannter antrifft, vielleicht allerdings mit Erstaunen über das unscheinbare, anspruchslose Aussehen und den kleinen Maßstab der Originale.

Das Wichtigste findet sich in den genannten Sälen rechts.

b Schon der Vorraum enthält eine Anzahl tanzend schwebender Satyrn, in den Kassetten aus einem Gewölbe, sowie auch schöne schwebende Genien oder Amorine. (Eine andre Reihe von Amorinen, mit den Attributen der Götter, sämtlich wundervoll in runder Einfassung komponiert, habe ich vergebens überall gesucht und muß daher auf die

c Abbildungen verweisen.) Im I. Saal: (Wand links) die Niobiden in Goldfarbe, je drei am Fuß weißer Dreifüße auf rotem Grund, unabhängig von den bekannten floren-

tinischen Statuen; — (Eingangswand) ein kleines Fragment, die Halbfigur eines Flötenbläsers und seiner Gefährtin; — (Fensterwand) Tritone, Nereiden, Meerwunder usw.; — (Hinterwand) Viktoria und ein Genius mit darüber schwebenden Gottheiten, vielleicht von guter römischer Erfindung. — In den Durchgängen zum II. Saal: Bacchus; — eine schöne Priesterin mit Opfergerät; — Demeter mit Szepter und Korb; — Jüngling, der das Schwert und über sich den Schild hält; — ein Medusenhaupt auf gelbem Grund; — eine schwebende Gewandfigur mit Opferschale. — Im II. Saal: (Eingangswand) die berühmten sog. Tänzerinnen, auf schwarzem Grunde; es sind schwebende Figuren ohne weitere Beziehung, von hinreißender Schönheit der Gebärde und dem leichtesten Ausdruck des Schwebens in Stellung und Gewandung zugleich; — der den Schreibgriffel an die Lippen Drückende, Halbfigur in Rund (mehrmals vorhanden); — Zeus und Nike, auf rotem Grunde; — (Wand links) Bacchanten, Silene usw. in runder Einfassung; — sitzende Götterfiguren auf rotem Grunde; — (Hinterwand) die herrlichen schwebenden Zentauren auf schwarzem Grunde, worunter die Zentaurin, die mit dem jungen Satyr Zimbeln spielt, und der gebundene Zentaur, dem die wilde Bacchantin den Fuß in den Rücken stemmt, letzteres Bild vielleicht einer der schönsten Gedanken aus dem ganzen Altertum; — die nicht minder berühmte Reihe tanzender Satyrn, kleine Figürchen auf schwarzem Grunde; — (als Kontrast mag die in der Nähe befindliche Sammlung von Amorinen römischer Erfindung dienen, welche in allen möglichen prosaischen Verrichtungen, selbst als Schuhmacher dargestellt sind); — das sitzende Mädchen mit aufgestütztem Kinn, auf schwarzem Grunde; — Jüngling sitzend mit gekreuzten Füßen (eines der vorzüglichsten Motive und mehrmals vorhanden); — Nereiden auf Seepferden und Seepanthern dieselben fütternd; — schöne schwebende Bacchantin mit Thyrsus und Schale, auf schwarzem Grunde; — (Fensterwand) das bessere Exemplar der Medusa u. a. m. Die hier gegebene Auswahl soll nur auf einiges vom Besten aufmerksam machen; wer länger in diesen Räumen verweilt, wird noch manches andre liebgewinnen. Man lege sich nur immer die Frage vor: Ließ sich die betreffende Figur überhaupt schöner denken, deutlicher ausdrücken, anmutiger stellen? — und in der Regel wird man das

a

Höchste erreicht finden, wenn auch in flüchtiger Ausführung.

Einer besondern Aufmerksamkeit sind die *landschaftlichen und architektonischen Ansichten wert*, deren eine große Anzahl vorhanden ist, sowohl hier als in Pompeji selbst, wo man auch noch erkennt, welche Stelle dieselben in der Wanddekoration einnahmen (S. 59, 60, a). Die architektonischen gewähren ein schätzbares Abbild nicht nur damaliger Bauten überhaupt, sondern ganz speziell derjenigen, welche der Küste von Cumä bis Sorrent zur Römerzeit ihren Charakter verliehen; allerdings in phantastischer Steigerung, so daß wir nicht bloß das wirklich Vorhandene, sondern auch das, was man gern gebaut hätte, dargestellt sehen. Die in das Meer hinausragenden Villen, die prächtigsten Landhäuser mit Hallen umgeben, auch Tempel und Paläste, namentlich aber die schmuckreichsten Hafenbauten breiten sich unter uns mit hoch angenommener Perspektive vollständig aus. Diese Ansichten haben den Ausdruck baulichen Reichtums zum wesentlichen Gehalt.

Anders verhält es sich mit den Landschaften. Auch sie vereinigen *viele* Gegenstände mit hoch genommener Perspektive unter einem hohen Horizont und geben von dem Liniensystem der modernen Landschaft noch keine Ahnung. Manche sind nichts als bunte Zusammenstellungen wohlgefälliger oder auffallender Gegenstände: Kapellchen, Lusthäuschen, Teiche mit Hallen, Denkmäler mit Trophäen, Hermen, halbrunde Mauern, Brücken usw. auf ländlich unebenem Grunde mit Bäumen untermischt; die Darstellungen von Gärten mit symmetrischen Lauben und Fontänen gehören sogar wesentlich noch in das Gebiet der Architekturbilder. In den bessern Landschaften dagegen ist ganz offenbar ein idyllischer Charakter, eine eigentümliche Stimmung erstrebt, die nur einstweilen der mächtigern Mittel entbehrt, sich auszusprechen. Um ein kleines einsames Heiligtum der Nymphen oder der paphischen Göttin sieht man Hirten und Herden, oder ein ländliches Opfer, von Ölbäumen überschattet; auch Gestalten des griechischen Mythus beleben bisweilen die Felslandschaft. (Dieser letztern Art sind unter anderm die Szenen aus der Odyssee, welche vor einigen Jahren in Rom ge-
a funden wurden, und von denen zwei im Museo capitolino, erstes unteres Zimmer, aufgestellt sind.) Der Eindruck ist

demjenigen analog, welchen die bukolischen Dichter hinterlassen, und es wäre nicht undenkbar, daß von ihnen auch der Maler sich anregen ließ.

Die Dienstbarkeit dieser ganzen Gattung unter den sonstigen dekorativen Zwecken spricht sich unter anderm oft in der Unterordnung unter eine bestimmte Wandfarbe aus. Manche Landschaften sind nämlich braun in braun, grün in grün, auch wohl zu keckem Kontrast grünweißlich auf roter Wand gemalt. — Von einer eingehenden Charakteristik des landschaftlichen Details, etwa des Baumschlags, ist noch nicht die Rede; nur der Ölbaum behauptet seiner auffallenden Bildung wegen ein gewisses Vorrecht. — Auch wo Girlanden und Buschwerk als Bestandteil von Dekorationen vorkommen, ist bei einer energischen Wirkung doch nur das notwendigste von der besondern Gestalt des Laubes angedeutet.

Die Geschichte der christlichen Malerei beginnt mit den Gemälden der *Katakomben,* welche teilweise bis ins 3. Jahrhundert hinaufreichen. Allein bei der gegenwärtigen Lage der Sachen findet man sich wesentlich auf zum Teil alte und sehr freie Abbildungen beschränkt, wenn man sich den Gesamtcharakter dieser Gattung klarmachen will. Vieles ist nämlich durch den Zutritt der Luft und des Fackeldampfes erloschen und unsichtbar geworden und existiert nur in den Sammelwerken fort; andres ist überhaupt nicht mehr zugänglich (durch Vermauerung) oder nur mit Schwierigkeiten. In dem einzigen Arme der Katakomben a
Roms, welcher jedermann gezeigt wird (mit dem Eingang in S. Sebastiano) sind kaum noch einige dürftige Reste von Arabesken zu erkennen; diejenigen bei S. Agnese, b
welche in den letzten Jahren eine wichtige Ausbeute sollen geliefert haben, werden nur auf besondere Verwendung geöffnet. Zu einigem Ersatz dienen die ganz anders angelegten großen unterirdischen Räume bei S. Gennaro de' c
Poveri in Neapel; hier sieht man noch beträchtliche Überreste von altchristlichen und auch heidnischen Malereien und Arabesken, doch nichts von derjenigen künstlerischen und religionsgeschichtlichen Bedeutung, welche einzelnen nicht mehr sichtbaren Katakombenbildern Roms innewohnte. Zudem überwiegt in Neapel nicht das Altchristliche, sondern die (schon byzantisierenden) Heiligenfiguren etwa vom 7. Jahrhundert abwärts.

Auf den Stil von Kunstwerken, deren Besseres der Reisende

nur im seltensten Falle zu Gesicht bekommt, dürfen wir uns hier natürlich nicht einlassen. Genug, daß derselbe in Figuren und Arabesken eine mehr und mehr ins Starre und Formlose gehende Ausartung des antiken Stiles ist. Die Auffassung und Wahl der Gegenstände ist allerdings hochwichtig und charakteristisch für das ganze frühere Verhältnis des Christentums zur Kunst; einen nicht geringen Ersatz bieten namentlich die altchristlichen Sarkophage (S. 525), obschon sie nicht denselben Ideenkreis darstellen; auch die figurierten Böden von Trinkgläsern (besonders im Museo Christiano des Vatikans) mögen das Bild der ältesten christlichen Kunstübung vervollständigen helfen.

Eine fast ununterbrochene, dokumentierte Reihe von christlichen Malereien gewähren jedenfalls erst die *Mosaiken* der Kirchen. Wir müssen die Voraussetzungen, unter welchen sie zu betrachten sind, kurz erörtern.

Die Kunst ist hier auf jede Weise gebundener als je seither. Nicht bloß ein kirchlicher Luxus, sondern die stärkste Absicht auf monumentale Wirkung und ewige Dauer nötigt sie, in einem Material zu arbeiten, welches jede Teilnahme des Künstlers an der Ausführung vollkommen ausschließt und denselben auf die Fertigung des Kartons und auf die Wahl der farbigen Glaspasten beschränkt. Sodann verlangt und gestattet die kirchliche Aufgabe hier streng nur soviel, als zum kirchlichen Zwecke dient, dieses aber soll in der imposantesten Gestalt ans Licht treten; nur der Gegenstand herrscht, ohne räumliche Umgebung, außer was durchaus zur Verdeutlichung unentbehrlich ist; ohne den Reiz der sinnlichen Schönheit, denn die Kirche wirkt mit einem ganz andern Ausdruck auf die Phantasie; ohne Rücksicht auf die künstlerischen Gesetze des Kontrastes in Bewegungen, Formen und Farben usw.; denn die Kirche hat ein ganz andres Gefühl der Harmonie in Bereitschaft als das, welches aus schönen formellen Kontrasten hervorgeht. Ja der Künstler darf nicht mehr erfinden; er hat nur zu redigieren, was die Kirche für ihn erfunden hat. Eine Zeitlang behauptet die Kunst hierbei noch einen Rest der vom Altertum her ererbten Freudigkeit und schafft innerhalb der strengen Beschränkungen noch einzelnes Große und Lebendige. Allein allmählich dankt man ihr es nicht mehr, und sie zieht sich endlich in die mechanische Wiederholung zurück.

Diese Wiederholung eines Auswendiggelernten ist dann der

durchgehende Charakter des sog. *byzantinischen Stiles.* In Konstantinopel nämlich, wo sich mit der Zeit die meiste und prachtvollste Kunstübung der christlichen Welt konzentrierte, bildete sich etwa seit Justinian eine gewisse Anordnung der darzustellenden Szenen, eine bestimmte Bildung der einzelnen Gestalten nach Bedeutung und Rang, eine ganz besondere Behandlung alles Einzelnen zum System aus. Dieses System lernte dann jeder auswendig, soweit seine angeborene Fertigkeit es gestattete, und reproduzierte es, meist ohne der Natur auch nur einen Blick zu gönnen. Daher findet man z. B. so viele fast identische Madonnen dieses Stiles; daher gleichen sich die verschiedenen Darstellungen derselben Szene fast ganz, und die einzelnen heiligen Gestalten desselben Inhaltes durchaus. — Es ist ein Rätsel um dieses fast gänzliche Ersterben der Subjektivität[1], zugunsten eines bis in alles Detail durchgeführten gleichartigen *Typus,* und man muß schon die Kunst alter, stillstehender Kulturvölker (der Ägypter, Chinesen usw.) zur Vergleichung herbeiziehen, um zu begreifen, wie das ganze Gebiet der Form einem durchgehenden geheiligten Recht untertan werden konnte. — Die Grundlage des byzantinischen Systems bilden allerdings antike Reminiszenzen, aber in kaum mehr kenntlicher Erstarrung. Der Ausdruck der Heiligkeit wird durchgehends in der Morosität gesucht, da der Kunst der Weg abgeschnitten ist, durch freie Hoheit der Form den Gedanken an das Überirdische zu wecken; selbst die Madonna wird mürrisch, obschon die kleinen Lippen und die schmale Nase einen gewissen Anspruch auf Lieblichkeit zu machen scheinen; in männlichen Köpfen tritt oft noch eine ganz fatale Tücke hinzu. Die Gewandung, in einer bestimmten Anzahl von Motiven gehandhabt, hat eine bestimmte Art feiner, starrer Falten und Brüche; wo der Typus es verlangt, ist sie nichts als eine Fläche von Ornamenten, Gold und Juwelen; sonst dient das Gold in Tafelbildern durchgängig und in Mosaiken oft zur Darstellung der aufgehöhten Lichter. Die Bewegungen und Stellungen werden immer toter und haben bereits in Ar-

[1] Sie flüchtet sich z. B. in die Miniaturen, oder äußert sich darin wenigstens durch Reproduktion besserer alter Originale. Allmählich stirbt sie aber wirklich ab und löst, wo sie muß, neue Aufgaben, z. B. Martergeschichten usw., durch bloße neue Kombination der sonst angelernten Elemente.

a beiten des 11. Jahrhunderts, wie die ältern Mosaiken von S. Marco, kaum noch einen flüchtigen Anschein von Leben. Dieses Formensystem gewann nun einen großen Einfluß auch in Italien. Nicht nur waren viele und wichtige Gegenden und Städte, worunter z. B. Rom, das ganze erste Jahrtausend hindurch in einer wenigstens halben und scheinbaren Abhängigkeit vom griechischen Kaiserreich geblieben, sondern die byzantinische Kunst hatte bestimmte Eigenschaften, die ihr zeitweise die Herrschaft über die ganze italienische sicherten. Schon die kirchliche Empfindungsart war eine ähnliche hier wie dort; erst um die Mitte des 11. Jahrhunderts entschied sich der kirchliche Bruch zwischen Rom und Byzanz für immer. Somit war zunächst kein wesentliches Hindernis vorhanden. Dann mußte das gestörte und verarmte italienische Kulturleben von dem (wenigstens in der Hauptstadt) ungestörten byzantinischen überflügelt werden, auch wenn letzteres nur die Tradition der künstlerischen Technik vorausgehabt hätte. Diese aber war in jener Zeit ein entscheidendes Element; die Kirche, die nur durch Prachtstoffe und möglichst reiche Behandlung derselben wirken zu können glaubte, fand ihre Rechnung besser bei den aus Konstantinopel kommenden Künstlern und Kunstwerken, deren Art und Bedingungen man kannte, als bei den einheimischen. Und so ist vom 7. bis zum 13. Jahrhundert der italienische Maler entweder seiner eigenen Verwilderung bei kleinern Aufgaben überlassen, oder er hilft den Byzantinern bei der Ausführung dessen, was sie vorschreiben. In einzelnen Städten, wie Venedig, siedeln sich ganze Kolonien von Griechen um eine Kirche herum als Mosaizisten an, selbst für ein Jahrhundert und darüber. Es war ein erhabener Augenblick im italienischen Leben, als man sie verabschiedete, weil wieder eine einheimische Formenbildung erwacht war, weil man das Heilige wieder aus eigenen Kräften zu gestalten vermochte. Zerstreute byzantinische Einflüsse hielten sich indes noch lange (in Venedig, Unteritalien usw.) und sind noch zur Stunde nicht gänzlich ausgestorben, weil die byzantinische Stilisierung sich mit den heiligen Typen im Volksbewußtsein zu eng verschwistert hatte.

Die italienischen Mosaiken zerfallen in zwei ziemlich scharf geschiedene Klassen: die altchristlichen, bis zum 7. Jahrhundert, in welchen noch die antike Auffassung, mehr

oder weniger absterbend, zu erkennen ist, — und die unter dem Einfluß der Byzantiner vom 7. Jahrhundert an entstandenen. Dieser Einfluß ist mehr oder weniger mächtig; es herrscht ein großer Unterschied zwischen dem, was herübergekommene Griechen in Person gearbeitet haben, und dem, was ihnen etwa ohnehin nachgeahmt wird, aber Jahrhunderte hindurch erscheint keine einzige Figur der Kirchenmosaiken von dem byzantinischen Stil gänzlich unberührt.

Die *altchristlichen* haben einen zwiefachen hohen historischen Wert. Sie zeigen, wie sich die biblischen Gestalten, hauptsächlich des Neuen Testamentes, in den Gedanken jener Zeit spiegelten. Bei dem Typus Christi mag eine alte Tradition mitgewirkt haben, doch nicht so bestimmend, wie man wohl annimmt. Die Tracht Christi, seiner Angehörigen und Apostel ist eine ideale, im ganzen aus der römischen Kunst übernommene. Die übrigen Personen werden durch eine oft prächtige Standestracht charakterisiert. In den Köpfen war ohne Zweifel ein Ideal beabsichtigt (wenn auch kein sinnlich schönes), allein die physische Durchschnittsbildung war so sehr gesunken, daß fast lauter eigentümlich häßliche Gesichter zustande kamen. — Zweitens schafft hier (weniger die Kunst als) die Kirche ein System religiöser Ausdrucksweisen und Gedankenreihen, welche ein geschichtliches Denkmal ersten Ranges ausmachen. Und zwar ist es meist die Ecclesia triumphans, welche sich ausspricht; nicht das Erdenwallen Christi und der Heiligen, sondern ihre apokalyptische Verherrlichung ist das Hauptthema. Raumlos, im Unendlichen, daher auf blauem Grunde, häufiger (und später durchgängig) auf Goldgrund existieren diese Gestalten; der ihnen beigegebene Erdboden ist entweder eine schlichte Fläche oder durch Blumen, durch Zugabe des Jordanflusses, der Paradiesesströme usw. symbolisch geschmückt. Die Bewegungen sind mäßig und feierlich; es ist mehr ein Sein als ein Tun. — Um den Gedankenkreis zu würdigen, der sich hier entwickelt, muß man die Anschauung jener Zeit entweder teilen oder sich hineinversetzen. Die einfache Gegenüberstellung z. B. von Propheten und Aposteln gilt hier schon als Parallele von Verheißung und Erfüllung; eine einfache schreitende Bewegung, ein Kniebeugen genügt als Symbol der Huldigung; das Aufheben der Arme bedeutet Reden, Beten und Machtäußerung, je nach den

Umständen; der Geist des Jahrtausends kommt allem so sehr entgegen, daß er die äußerlichste Andeutung als vollwichtige Zahlung nimmt und ihr bereitwillig nachdichtet, ohne irgendeinen physiognomischen Ausdruck des Augenblickes, irgendeine äußere Verdeutlichung zu verlangen. Die Kunst ist, wie wir oben sagten, nie gebundener gewesen; die Zeitgenossen haben ihr aber auch nie so viel zu- und vorgegeben.

Es würde sehr weit führen, wenn wir diesen Bilderkreis hier schildern wollten; für die römischen Mosaiken gibt Platners Beschreibung Roms den Inhalt genau; die ravennatischen haben allerdings vieles, das in Rom nicht vorkommt, doch kann man auch hier den Inhalt erraten. — Unsre Aufzählung umfaßt nur die bedeutendern Arbeiten.

Nächst den Mosaiken von S. Costanza bei Rom, aus konstantinischer Zeit, welche oben (S. 64, a) noch bei Anlaß
a der antiken Ornamentik genannt wurden, sind diejenigen des orthodoxen *Baptisteriums* in *Ravenna* das früheste Hauptwerk (vor 430), ja das einzige, in welchem noch die volle dekorative Pracht (Einfassungen, Zierfiguren, Abwechslung von Stukkorelief und Mosaik) spätrömischer Arbeiten sich mit einer noch immer bedeutenden und belebten Zeichnung verbindet; zugleich eines der prachtvollsten Farbenensembles der ganzen Kunst.

b Die biblischen Geschichten, welche in *S. Maria maggiore* zu Rom an den Obermauern des Mittelschiffes und am Triumphbogen (S. 73) angebracht sind (vor 450, manche stark umgearbeitet oder ganz modern), können als Spezimen der damals üblichen Bilderbibel gelten.

c In der Grabkapelle der Galla Placidia zu Ravenna sind die herrlichen farbigen Ornamente auf dunkelblauem Grunde bedeutender als das Figürliche. (Gegen 450.)

d Aus derselben Zeit (432—440?) stammt das schon oben (S. 86, a) erwähnte Mosaikornament in der Vorhalle des lateranensischen Baptisteriums.

e Unter Leo dem Großen (440—462) entstanden die vordern Mosaiken des Triumphbogens in *S. Paul bei Rom*, welche wahrscheinlich gegenwärtig (aus Fragmenten und Abbildungen restauriert) wieder enthüllt sein werden. Sie sind das früheste erweisliche Prototyp jener in der Folge üblich gewordenen Darstellung der 24 Ältesten (aus der Apokalypse); auch das riesige Brustbild Christi in der Mitte
f war eines der wichtigsten der altchristlichen Kunst. Die

Mosaiken der Tribuna scheinen im 13. Jahrhundert nach einem Vorbilde des 5. Jahrhunderts gearbeitet; sie enthalten, wie fast alle Tribünenmosaiken, den thronenden Christus mit mehrern Heiligen, worunter der Kirchenheilige, auch wohl die Stifter. Anderswo wird Christus auch auf einem Hügel oder auf Wolken stehend (nicht nach neuerer Art schwebend) dargestellt.

Letzteres z. B. in dem schönsten Mosaik Roms, demjenigen a
von *SS. Cosma e Damiano* am Forum (526—530). Stark restauriert, zumal in der Partie links, gewährt dieses grandiose Werk in bereits etwas erstarrenden Formen den Eindruck einer der letzten freien Inspirationen altchristlicher Kunst. Die Ausführung ist noch glänzend und sorgfältig.

In Ravenna sind die Mosaiken des Baptisteriums der Aria- b
ner (oder S. Maria in Cosmedin, um 550?) eine bloße Nachahmung des Kuppelbildes im andern Baptisterium. — Aus derselben Zeit (gegen 547) stammen diejenigen der Chornische in *S. Vitale,* welche unter anderm die glänzenden c
Zeremonienbilder mit dem Kirchgang Justinians und Theodoras enthalten; Werke, deren sachliche Merkwürdigkeit den Kunstgehalt weit übertrifft; an den Wänden zunächst davor die blutigen und unblutigen Opfer des alten Bundes (Abels Opfer, Abrahams Bewirtung der drei Männer, Isaaks Opfer, Melchisedeks Empfang); Geschichten des Moses; Propheten. — An Masse das bedeutendste Mosaikwerk des italischen Festlandes mit Ausnahme der Markuskirche: die beiden großen Friese mit Prozessionen von Heiligen in *S. Apollinare nuovo,* an den Obermauern des Mittelschiffes d
(553—566). Von den Städten Ravenna und Classis (der alten Hafenstadt Ravennas), aus welchen sie hervorschreiten, ist die erstere repräsentiert durch jene hochmerkwürdige Darstellung des damaligen, jetzt bis auf einen geringen Rest (S. 56, *; 89, f) verschwundenen Palastes der ostgotischen Könige. — Wahrscheinlich noch aus dem 6. Jahrhundert: die Mosaiken der Kapelle des erzbischöf- e
lichen Palastes.

Im Dom von Triest enthält die Seitentribüne links unten f
im Halbrund ein paar gute Apostelfiguren in der Art der eben genannten. (Die Madonna in der Halbkugel und die sämtlichen Mosaiken der Seitentribüne rechts gehören schon dem vorgerückten byzantinischen Stil an.)

In Mailand enthält die Cap. S. Aquilino, ein achteckiger g
Anbau von S. Lorenzo, zwei Nischenhalbkuppeln mit Mo-

saiken, welche Christus zwischen den Aposteln und die auf Abrahams Opfer wartenden Hirten (?) vorstellen, leidliche Werke des 6. oder noch des 5. Jahrhunderts.

a Streitig ist der Ursprung des Mosaiks in S. Pudenziana zu Rom, welches in unbekannter Zeit nach einem Original etwa des 4. Jahrhunderts gearbeitet sein muß und noch in seiner starken Überarbeitung immerhin eine Komposition der konstantinischen Zeit repräsentieren mag. — Die Tri-
b buna in S. Teodoro zu Rom (7. Jahrhundert) zeigt eine teilweise Wiederholung des Mosaiks von SS. Cosma e Da-
c miano. — Die Mosaiken in der hintern Kirche von S. Lorenzo fuori (578—590), über dem Triumphbogen, sind in jüngster Zeit soviel als neu gemacht worden.

Der Übergang in das Byzantinische war begreiflicherweise ein allmählicher; das Erstarren in den bisherigen Typen war eben der Byzantinismus.

In Ravenna bezeichnet diesen Übergang das große, sachlich
d sehr merkwürdige Mosaik der Tribuna von *S. Apollinare in Classe* (671—677); außer der Wiederholung der alttestamentlichen Opfer (aus S. Vitale) findet sich auch hier ein kaiserliches Zeremonienbild. Die Bogenfüllungen über den Säulen des Mittelschiffes sind mit der vollständigen Sammlung altchristlicher Embleme, teils in altem Mosaik, teils in moderner Kopie (?) geschmückt; die Reihe von Bildnissen der Erzbischöfe, welche als Fries darüber hingehen, ist fast das einzige (wenigstens in Kopie erhaltene) Beispiel jener Porträtfolgen frühmittelalterlichen Kirchen[1].

e In Rom gehören hierher die Tribünenmosaiken in S. Agnese fuori (625—638), und in einer der Nebenkapellen des
f lateranischen Baptisteriums, dem sog. Oratorio di S. Venanzio (640—642). Letztere Arbeit zeigt schon deutlich, daß der letzte Glutfunke von Freiheit, von Teilnahme und Freude des Künstlers am eigenen Werk erloschen ist. Kein Wunder, daß derselbe bereits das nicht mehr versteht, was
g er wiederholt. — Einzelne kleinere Reste: in der kleinen Tribuna von S. Stefano rotondo (642—649); — auf einem der Altäre links in S. Pietro in Vincoli (S. Sebastian als Vo-
h tivbild der Pest von 680, hier noch bekleidet und als Greis gebildet) u. a. m.

* [1] In S. Paul bei Rom wird eben an einer Reihe von Mosaikbildnissen gearbeitet, welche die Stelle der alten einnehmen soll. Vgl. die Papstköpfe als Konsolen im Dom von Siena, S. 128.

Ein letztes, obwohl erfolgloses Aufraffen gegen den Byzantinismus kann man etwa in den (stark restaurierten) Chor- a
mosaiken von *S. Ambrogio in Mailand* (832) anerkennen, obwohl auch hier die Inschriften zum Teil griechisch sind. Die Gesichtszüge sind schon in rohen Umrissen, die Gewänder in einem schroffen Changeant (von weiß, grün und rot) gegeben, die Verteilung der an Größe sehr ungleichen Gestalten im Raum schon ganz ungeschickt, und doch ist noch viel mehr Leben darin als in den gleichzeitigen *römischen* Arbeiten[1].

Diese versinken nämlich, vom Beginn des 9. Jahrhunderts an, in eine ganz barbarische Roheit, welche kulturgeschichtlich nicht ganz leicht zu erklären ist; die byzantinische Kunst nämlich, deren Auffassungsweise hier vollkommen durchgedrungen erscheint, tritt uns sonst überall mit einer viel zierlicheren Ausführung entgegen als gerade hier.

Das sachlich merkwürdigste dieser Mosaiken, dasjenige aus dem Triclinium Leos III. (um 800), ist bei seiner Über- b
tragung an die Kapelle *Sancta Sanctorum* (oder Scala sancta) einer ganz neuen, wenn auch genau dem alten Zustand nachgeahmten Zusammensetzung unterlegen. (Die beiden Belehnungen zu den Seiten der Halbkuppel: Christus gibt dem heil. Sylvester die Schlüssel, dem großen Konstantin eine Fahne; S. Petrus gibt Leo III. eine Stola, Karl dem Gr. eine Fahne; die Porträts der letztern haben noch einen Schimmer von Authentizität, sind aber übel geraten.) — In den nächsten Pontifikaten wird von Mosaik zu Mosaik die Arbeit roher und lebloser bis zu unglaublicher Mißgestalt. — Man findet sie in und über den Tribünen von SS. Nereo ed Achilleo, — S. Maria della navicella (817—824), c
— S. Cecilia, — und *S. Prassede;* die drei letztern Bauten d
aus der Zeit Paschalis I. (817—824); S. Prassede hat auch

[1] Zugleich interessant als Inbegriff sämtlicher damaligen Schutzpatrone von Mailand. Christus unter seiner Glorie thronend, umgeben von Michael und Gabriel, weiter S. Gervasius und S. Protasius, unten in runden Einfassungen S. Candida, S. Satyrus und S. Marcellina; links die Stadt Tours und S. Ambrosius bei der Bestattung des heil. Martin; rechts die Stadt Mailand und S. Ambrosius und S. Augustin an Pulten sitzend. — Es dauerte lange, bis aus solchen Elementen Bilder wie Raffaels Madonna di Foligno und heil. Cäcilia oder wie die sante conversazioni Tizians entstanden.

In einer Nebenkapelle rechts von der Kirche enthält die Kuppel das e
Brustbild des heil. Satyrus auf Goldgrund, etwa älter als die Mosaiken der Tribuna.

noch den mosaikierten Triumphbogen mit der merkwürdigen Darstellung des himmlischen Jerusalems und die kleine Kapelle (rechts) „orto del paradiso", deren Inneres völlig mosaikiert ist. — Schon reine Karikaturen: in der
a Halbkuppel der Tribuna von S. Marco (827—844). — (Das
b Mosaik in S. Francesca romana, angeblich 858—867, würde eher ins 11. oder 12. Jahrhundert passen.)

In *Venedig*, wo ein stärkerer Verkehr mit Byzanz und ein größerer Reichtum herrschte als im damaligen Rom, offenbart auch die Mosaikarbeit nicht bloß die Auffassung, sondern auch die zierliche und saubere Ausführung der Byzan-
c tiner. Die *Markuskirche* mit ihren mindestens 40000 Quadratfuß Mosaiken ist bei weitem das reichste okzidentalische Denkmal dieser Gattung.

Sachlich merkwürdig: die stehend gewordenen, rituellen Darstellungen der heiligen Geschichte im byzantinischen Sinn (hauptsächlich an den Tonnengewölben und mehrern Wandflächen des Innern); — die Sammlung von zahlreichen einzelnen byzantinischen Heiligen (hauptsächlich an den Pfeilern und in den Bogenleibungen); die legendarische Erzählungsweise (in der Kapelle Zeno, mit der Geschichte des Markus, und in einer der fünf halbrunden Wandnischen der Fassade, mit der Geschichte der Leiche desselben; hier unter anderm die S. 111 erwähnte Abbildung der Kirche; eine andre Geschichte des heil. Leichnams im rechten Querschiff, Wand rechts); — die Taufen der Apostel und die nach besondern Geschäften charakterisierten Engel verschiedenen Ranges (Flachkuppeln der Taufkapelle); — endlich in den Hauptkuppeln der Kirche: das Pfingstfest, wobei die Anwesenden der fremden Nationen nach Tracht und Aussehen charakterisiert sind (vordere Kuppel); — Christus mit vier Erzengeln, umgeben von Maria und den Aposteln, ringsum die einzige vollständige Mosaikreihe christlicher Tugenden (mittlere Kuppel); — die Wunder der Apostel usw. (Kuppel links).

Dem Stil nach sind es Arbeiten sehr verschiedener Zeit; der Übersicht zu Gefallen mögen sie hier, wie oben S. 548 ff. die Skulpturen, im Zusammenhang genannt werden. Den
d streng byzantinischen völlig erstorbenen Stil repräsentieren die Mosaiken der sämtlichen Kuppeln (11. und 12. Jahrhundert) mit Ausnahme derjenigen rechts; als das älteste, noch dem 10. Jahrhundert angehörende Stück gilt der Christus zwischen Maria und Johannes, innen über der innern

Tür. — Einen wieder etwas gemilderten und belebten byzantinischen Stil zeigen mit zierlichster Ausführung verbunden: die erwähnten Mosaiken der Kapelle Zeno, auch jene eine Wandnische der Fassade und mehrere andre Teile. — Bedeutungsvoller Gegensatz hierzu: die Mosaiken der Vorhalle, sowohl vor den drei Türen als auf der linken a
Seite der Kirche, wichtige Werke des abendländisch-romanischen Stiles etwa aus dem 13. Jahrhundert (mit Ausnahme einiger offenbar moderner Zutaten), die Geschichten von der Weltschöpfung bis auf Moses, in ganz naiv-lebendiger Erzählung. — Wiederum mehr byzantinisch, obwohl erst vom Ende des 13. und aus dem 14. Jahrhundert: die genannten und andre Mosaiken der Taufkapelle. — Ungeschickt giottesk: diejenigen der Kapelle b
S. Isidoro beim linken Querschiff (um 1350). — Um 1430 diejenigen in der Capella de' mascoli, von *Michiel Giambono*, d. h. doch wohl nur die linke Hälfte des Tonnengewölbes; die rechte verrät eine viel vorzüglichere (vielleicht nicht-venezianische) Hand vom Ende des 15. Jahrhunderts. — Durch die ganze Kirche zerstreut: Kompo- d
sitionen der Vivarini, des Tizian, auch viel Späterer. (Die Kuppel rechts; das Paradies am vordern Tonnengewölbe; die meisten Halbrunde der Fassade usw.) — Ein geistiges Ganzes, mit strengen Bezügen, mit poetisch-dogmatischer Entwicklung bieten diese Mosaiken nicht dar, auch wenn man nur die ältesten zusammennimmt. Selbst die Umgebung des Hochaltars hat von jenem System alttestamentlicher Beziehungen auf das Meßopfer, die wir im Chor von S. Vitale fanden, nur das Opfer Kains und Abels aufzuweisen. Von der ganz byzantinischen, ja hauptsächlich von Griechen geübten Mosaikmalerei des Normannenreiches kenne ich auf dem italischen Festland außer einigen unbedeu- e
tenden Einzelfiguren nur die Mosaiken der einen Seitentribuna im Dom von Salerno (nach 1080): S. Marcus mit vier Heiligen. Bei weitem massenhafter tritt dieser Kunstzweig in den Kirchen Palermos und der Umgegend, hauptsächlich im *Dom von Monreale* auf.

Alles in allem genommen geben gerade diese sorgfältigen spätbyzantinischen Mosaiken Venedigs und Unteritaliens ein merkwürdiges Zeugnis für diejenigen Bedingungen, welche die Kirche Gregors VII. an die Kunst stellte. Die Körperlichkeit Christi und der Heiligen ist zur bloßen Andeutung eingeschrumpft, aber diese Andeutung wird mit

dem größten Aufwand des Stoffes und mit der emsigsten Sauberkeit zur Darstellung gebracht. Es soll dem Heiligen die möglichste Ehre geschehen; ihm aber Persönlichkeit oder gar Schönheit zu geben, wäre überflüssig, da es auch ohne dieses stark genug auf die Andacht wirkt.

Wahrhaft unzählig sind noch jetzt in Italien die *Tafelbilder* byzantinischen Stiles, hauptsächlich die Madonnen. Die wenigsten freilich stammen aus dem ersten Jahrtausend; weit das meiste sind Kopien nach besonders wunderkräftigen Madonnenbildern und teils erst gegen Ende des Mittelalters, teils auch in ganz neuer Zeit verfertigt; außerdem ist zu erwägen, daß es noch hin und wieder griechische Gemeinden in Italien gibt, bei welchen die byzantinische Darstellungsweise rituell geblieben ist. — Die eigentümlichen Lackfarben, die grünen Fleischschatten, das aufgehöhte Gold der Schraffierungen machen diese Malereien sehr kenntlich. Ich weiß nicht näher anzugeben, ob man im Typus der Madonna verschiedene Abarten unterscheidet; schwerlich wird man denselben auf so alte Grundlagen zurückführen können, wie dies beim Christustypus gelungen ist. Die sog. schwarze Mutter Gottes ist kein eigener Typus, sondern aus mißverstandener Wiederholung altersgebräunter Madonnen entsprungen.

a Das Bild in S. Maria maggiore (Kapelle Pauls V.) war einst (9. Jahrhundert) gewiß hell gemalt; neuere Kopien aber, zumal wenn sie noch von sich aus nachdunkeln, werden die Vorstellung der tiefsten braunen Hautfarbe erwecken.

Einige besonders instruktive byzantinische Tafelbilder

b finden sich in der Gemäldesammlung beim Museo cristiano des Vatikans, welche von dem verstorbenen Msgr. Laureani angelegt worden ist und außerdem eine große Menge zum Teil wertvoller kleiner Bilder aus Giottos Schule und aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts enthält. Da Rom gerade für diese Perioden nur wenig Monumentales aufzuweisen hat, so nimmt man eine solche Ergänzung gerne an. — Daselbst unter andern der Tod des heil. Ephrem, im 11. Jahrhundert gemalt von dem Griechen Emanuel Tzan-

c furnari. — Viele byzantinische Tafelbilder auch im Museum von Neapel.

Schließlich sind noch zwei Kunstwerke zu nennen, von welchen das eine gewiß, das andre wahrscheinlich in Konstantinopel selbst gefertigt wurde. Die Altartafel

(*Pala d' oro*, S. 526, d) im Schatz von S. Marco[1] zu Venedig a
(bestellt 976?) zeigt auf ihren seit dem 14. Jahrhundert neu zusammengesetzten Goldplättchen eine ziemliche Anzahl Figuren und ganze Szenen in Email; der Stil ist ungefähr derselbe wie in den zuletzt genannten Mosaiken, die Ausführung prächtig delikat; in Ermanglung der Farbennuancen, welche dem damaligen Email nicht zu Gebote standen, sind Lichter und Gewandfalten durch die feinsten Goldschraffierungen ausgedrückt. — Sodann sieht man im Schatz von S. Peter zu Rom die sog. *Dalmatika Karls des Großen*, d. h. ein Diakonenkleid wahrscheinlich des 12. Jahrhunderts, welches wenigstens spätern Kaisern bei der Krönung diente. Auf dunkelblauer Seide sind in Gold, Silber und einigen Farben figurenreiche Darstellungen gestickt, vorn Christus in einer Glorie mit Engeln und Heiligen, hinten die Verklärung auf Tabor, auf den Ärmeln Christus als Spender der Sakramente. Ein merkwürdiger Überrest aus der Zeit, da nicht bloß die Kirche, sondern auch der Offiziant ganz Symbol, ganz Programm unter der Hülle möglichst kostbarer Stoffe sein mußte.

Wie in der Architektur und Skulptur, so beginnt auch in der Malerei mit dem zweiten Jahrtausend eine neue Lebensregung, die sich nach einiger Zeit zu einem Stil gestaltet, welchen wir auch hier den *romanischen* nennen können. (Vgl. S. 96, 529.) Auch hier findet eine Umbildung des längst mißverständlich wiederholten Spätantiken im Geist der neuen Zeit statt.

Neben dem in Italien herrschend gewordenen Byzantinismus hatte immer eine verwilderte alteinheimische Kunstübung fortexistiert, hauptsächlich wohl für die Ausschmückung geringerer Kirchen, welche weder Mosaiken noch griechische Künstler bezahlen konnten. Von dieser Kunstübung, welche man im Gegensatz gegen die byzantinische etwa als eine altlangobardische benennen mag, geht nun die Neuerung aus. Das früheste namhafte Denkmal sind die Wandmalereien meist legendarischen Inhaltes b
in dem vermeintlichen Bacchustempel (S. Urbano, vgl.

[1] Wo ich sie 1846 sah. Im Jahre 1854 stand eine verdeckte Tafel *auf* dem Hochaltar selbst, mit einer im Jahre 1344 (von unbedeutenden venezianischen Künstlern der Richtung Giottos) bemalten Rückseite; ob sie die Pala d'oro enthielt, ist mir nicht bekannt. Letztere gehört eigentlich *vor* den Altartisch.

S. 30, a) bei Rom, angeblich vom Jahr 1011. Das Hauptkennzeichen des neuen Stiles, die lebhafte Bewegung und die gleichsam mit Anstrengung sprechende Gebärde, ist hier schon deutlich vorhanden. Trotz aller Ärmlichkeit der Ausführung erwacht doch die Teilnahme des Beschauers; die Kunst improvisiert wieder einmal nach den langen Jahrhunderten des Wiederholens und Kombinierens. Natürlich mischt sich angelerntes Byzantinisches auch in diese harmlos erzählende Wandmalerei, und ein paar spätere Arbeiten (die Fresken der Vorhalle von S. Lorenzo
a fuori, — und diejenigen der Kapelle S. Silvestro am Vor-
b hof von SS. Quattro coronati, beide vom Anfang des 13. Jahrhunderts) unterliegen sogar wieder einer mehr byzantisierenden Manier. Allein der neue Antrieb war inzwischen schon genug erstarkt, um auch in die monumen-
c tale Mosaikmalerei einzudringen. In *S. Maria in Trastevere* enthält die Halbkuppel der Tribuna und die umgebende Wand das erste Hauptwerk des romanischen Stiles in Italien (1139—1153); bei aller Roheit der Formen begrüßt man doch gern die neuen Motive, ja das beginnende individuelle Leben; Christus und Maria zusammen thronend, sein Arm auf ihrer Schulter — dies ist auch im Gedanken unbyzantinisch. (Aus derselben Zeit: oben an der Fassade die Jungfrau mit acht Märtyrerinnen und zwei andern heil. Frauen; — aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts,
d und zwar von *Pietro Cavallini*: die Einzelbilder aus der
e Geschichte Christi im untern Teil der Tribuna.) — Auch das Chormosaik von S. Clemente (vor 1150) ist im Figürlichen schon ganz romanisch; das Rankenwerk in der Halbkugel ahmt jenes prächtige lateranensische Ornament (S. 86, a), nur in andern Farben und mit Zutat vieler kleiner Figuren nach.

Allein aus geschichtlichen Ursachen oder weil der rechte Künstler noch nicht gekommen war, blieb diese neue römische Richtung einstweilen ohne bedeutende Folgen. Den einzigen Kunstaufschwung, welcher einigermaßen für die Zeit Innozenz III. und seiner nächsten Nachfolger in Anspruch genommen werden kann, haben wir oben (S. 93, 94) in den bessern Cosmatenbauten erkannt. Die Malerei schreitet durchaus nicht vorwärts. Rückfälle in den Byzantinismus zeigen sich z. B. in der Detailausfüh-
f rung des großen Nischenmosaiks in *S. Paul* (seit 1216), welches als eine neue Redaktion des im 5. Jahrhundert

dort angebrachten erscheint[1]; — ebenso in jenen soeben S. 701, a, b, genannten Wandmalereien. — Die Mosaiken zweier kleinen Nischen in S. Costanza (1254—1261) sind a so roh und geringfügig, daß auf ihren Stil nicht viel ankommt. — An dem Mosaik der Fassade des Domes von Spoleto, welches 1207 von einem Maler *Solsernus* verfertigt b wurde, verbindet sich wenigstens der byzantinische Stil mit einer gewissen Freiheit und Würde, zumal in den Gebärden der Maria und des Johannes; Christus hat die jugendliche Bildung wieder erlangt, welche bei den Byzantinern einer Greisenfigur hatte weichen müssen.

Je nach den Gegenden hatte der Kampf der beiden Stile einen ganz verschiedenen Verlauf. In Venedig tritt der romanische, wie wir sahen, glänzend auf in den Mosaiken der Vorhalle der Markuskirche, doch nur um ebenfalls byzantinischen Rückfällen Platz zu machen. In *Parma* enthält das *Baptisterium* in seinen sämtlichen Fresken c (mit Ausnahme der untern, welche unbedeutend giottesk sind) eine der wichtigsten Urkunden des romanischen Stiles; von verschiedenen Händen der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ausgeführt, zeigen sie besonders in den erzählenden Teilen, am Rand der Kuppel, das Eilige und Bewegte, die leidenschaftliche Gebärde, welche jenem noch keines physiognomischen Ausdruckes fähigen Stil damals eigen ist. — Einzelne meist ruhige Heiligenfiguren in Fresko, verschieden gemischt aus beiden Stilen, findet d man an der Fassade des Domes von Reggio (12. oder 13. Jahrhundert), — an den Wänden von S. Zeno in e Verona (12. Jahrhundert, hinter halb abgefallenen Male- f reien des 14. Jahrhunderts hervorschauend), — in der Vorhalle von S. Ambrogio zu Mailand (aus verschiedenen Zeiten), u. a. a. O.

Bevor von Toskana die Rede ist, fassen wir noch einmal diese Kunstzustände ins Auge, wie sie vermutlich sich entwickelten. Ein jugendlicher Stil, der vieles zu erzählen hätte, des Ausdruckes aber nur in beschränktester Weise mächtig ist, taucht neben dem rituell geheiligten Stil auf. Er ist noch nicht auf das Schöne und Holdselige gerichtet, aber er empfindet auch keine Verpflichtung auf das Morose und Asketische; fast absichtslos gestaltet er seine

[1] Die Mosaiken über der Nische und gegenüber an der Querschiff- * seite des Triumphbogens sind (oder waren vor 1823) Arbeiten des 14. Jahrhunderts.

Figuren jugendlich. Ebensowenig ist für ihn ein Grund vorhanden, in der bekannten Aufeinanderfolge byzantinischer Stellungen und Gewandmotive, in den bestimmten Typen heiliger Geschichten usw. eine absonderliche Heiligkeit anzuerkennen; er gibt alles nach seinen eigenen Antrieben und schafft dabei von sich aus naturgemäßere Stellungen, rundfließende Gewandung, neue hastige Züge des Lebens. Man läßt ihn an dieser und jener Kirchenwand mit seinen paar Leimfarben gewähren. Aber die Mosaizisten, welche ihre Technik und den byzantinischen Stil für unzertrennlich halten mochten, müssen es eines Tages erleben, daß der neue Stil sich einer der römischen Patriarchalkirchen bemächtigt und ebenfalls in Mosaik zu arbeiten anfängt. Von da an scheint ein wahrer Kampf begonnen zu haben; die byzantinisch Gesinnten behaupten teils mit aller Macht ihren Schlendrian, teils nehmen sie den neuen Stil in die Lehre, vermischen ihn mit dem ihrigen, suchen ihm seine wahre kecke Physiognomie zu nehmen. In den genannten Werken von Parma und Venedig taucht er ungebändigt wieder empor, allein daneben behauptet sich auch der Byzantinismus, sowohl in seiner schroffen Gestalt als auch mit einzelnen Konzessionen; sein völliger Sturz tritt erst durch die Schule Giottos ein. Was ihn so lange aufrecht hielt, war wesentlich seine Verbindung mit der vornehmsten, heiligsten Gattung der Malerei, mit dem Mosaik. Erst als dieses selber zwar nicht seine Fortdauer, aber doch seine Herrschaft unwiederbringlich einbüßte, als ganz Italien sich an Fresken zu begeistern imstande war, — da erstarb auch der byzantinische Stil.

In Toskana besaß er gerade zu Anfang des 13. Jahrhunderts, als die höhere Blüte des Landes (Pisa ausgenommen) erst begann, das unleugbare Übergewicht. Das Verdienst der toskanischen Maler der nächstfolgenden Zeit, mit welchen man einst nach Vasaris Vorgang die Kunstgeschichten zu beginnen pflegte, bestand auch nicht sowohl in einem sofortigen Umsturz dieses Stiles, als in einer neuen Belebung desselben; innerhalb der byzantinischen Gesamtauffassung wird das einzelne freier; lebendiger und schöner, bis endlich die Hülle völlig gesprengt ist. Dies gilt zunächst von *Guido da Siena*. Auch in seiner Vaterstadt herrschte noch der Byzantinismus, wie die ältesten Werke der dortigen Akademie beweisen. (Mit Ausnahme

etwa des oben S. 527, des erwähnten Altarvorsatzes vom Jahr 1215, welcher eine rohe romanische Arbeit ist.) Allein Guidos große Madonna vom Jahr 1221 in S. Domenico (zweite Kapelle links vom Chor) zeigt innerhalb der rituellen byzantinischen Anlage nicht nur einen Anfang von Lieblichkeit, sondern auch, namentlich in der Stellung des Kindes, ein Gefühl für Linien und eine lebendige Zeichnung. Die Madonna des *Diotisalvi* in der Concezione (oder ai Servi, rechts), volle 60 Jahre jünger, ist nicht nur von derjenigen Guidos abhängig, sondern ein Rückschritt ins Rohe und Starre.

Von einem Zeitgenossen Guidos, von *Giunta Pisano,* ist beinahe unnütz zu sprechen, da die ihm zugeschriebenen Fresken in der Oberkirche von Assisi leider so viel als erloschen sind. Es war darunter jene phantastische Szene des Simon Magus, der von den Dämonen in der Luft herumgezerrt wird; einzelne byzantinische Miniaturen enthalten ähnliches, hier aber war, alten Abbildungen zufolge, den Dämonen zum erstenmal Leidenschaft und rechte momentane Gewalt gegeben. (1848 sah ich von diesem Fresko nur noch einen matten Schimmer.) Die fünf Halbfiguren von Heiligen in der Akademie zu Pisa tragen Giuntas Namen kaum mit Recht; der Crucifixus in S. Ranieri ebenda ist kaum sichtbar. Eine kenntliche Parallele zu dem Streben des großen Bildhauers Niccolò Pisano (S. 533) bieten die erhaltenen pisanischen Malereien nicht dar.

In *Florenz* war die Ausschmückung des *Baptisteriums* die Hauptaufgabe für die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts und noch für Jahrzehnte weiter. Die Chornische, seit 1225 von einem Mönch *Jacobus* mosaiciert, enthält eine vorzüglich bedeutende Neuerung: kniende Figuren auf korinthischen Kapitellen sind als Träger des Mittelbildes angewandt, einer der frühesten rein künstlerischen Gedanken, denn wenn diese Träger auch einen symbolischen Sinn haben mögen, so funktionieren sie doch hauptsächlich der bessern Raumverteilung zuliebe, von der die byzantinische Kunst, im ausschließlichen Dienst der Tendenz, gar keine Notiz genommen hatte; sie sind die Urväter der Trag- und Füllfiguren der Sistina. Im Kuppelraum selbst ist der große Christus von dem Florentiner *Andrea Tafi* (1213 bis 1294) innerhalb der byzantinischen Umrisse eine sehr bedeutende, neu und würdig belebte Gestalt. Die konzen-

trischen Streifen mit biblischen Geschichten und Engelchören, welche den Rest der Kuppel einnehmen, verraten vier bis fünf verschiedene Hände; einiges ist rein byzantinisch und darf wohl am ehesten dem Griechen *Apollinus* zugeschrieben werden, welcher aus Venedig herübergekommen war; andres ist rein romanisch und erinnert an das Baptisterium von Parma; wieder andres ist von gemischtem Stil. Außerdem lernt hier die Mosaikmalerei der Architektur dienen an Friesen, Balustraden und andern Bauteilen.

In die Zeit der Krisis, welche sich an diesem Denkmal verewigt, fiel nun die Jugend des Florentiners *Cimabue* (1240? bis nach 1300). Von einem durchgehenden Gegensatz gegen die Byzantiner ist gerade bei ihm am wenigsten die
a Rede; noch in seinem letzten großen Werk, dem Christus zwischen Maria und Johannes d. T. in der Halbkuppel des Domchores von Pisa, fügte er sich fast ganz der gewohnten Auffassung. Allein innerhalb dieser Schranken fängt Schönheit und Leben sich zu regen an. Seine zwei großen *Madonnenbilder* machten Epoche in der christlichen Kunst.
b Das eine, jetzt in der Akademie zu Florenz, erreicht zwar in der freien und geschickten Schiebung der Hauptfiguren nicht einmal den Guido von Siena, aber es zeigt hauptsächlich in den Köpfen der Engel, daß der Meister von den Ursachen und Elementen menschlicher Anmut schon ein
c klares Bewußtsein hatte. Das andre, in S. Maria novella (Kapelle Rucellai, am rechten Querschiff) ist ungleich vorzüglicher und unbefangener; hier erwacht bereits ein eigentlicher Natursinn, der sich mit konventioneller Bezeichnung eines abgeschlossenen Kreises von Dingen nie mehr zufrieden geben wird. — Aber sein ganzes Können offenbarte Cimabue erst in den Fresken der Oberkirche
d S. Francesco zu *Assisi*. Leider sind dieselben sehr zerstört, so daß jedes einzelne Bild eine besondere Anstrengung der Phantasie verlangt. Der erste und letzte genauere Berichterstatter (Carl Witte, im Kunstblatt 1821, Nr. 40—46) muß sie noch in besserm Zustande gesehen haben. Er unterscheidet: 1. Anonyme Malereien byzantinischen Stiles (welchem sie indes nach seiner Schilderung schwerlich entsprechen) über der Galerie in beiden Armen des Querschiffes. 2. Die oben erwähnten Arbeiten des Giunta Pisano, Geschichten der Jungfrau und der Apostel im Chor und Querschiff, nebst einer Kreuzigung im südlichen Arme

des letztern. (Alles kenntlich an dem durchgängig schwarz gewordenen Bleiweiß.) 3. Eine ebenfalls sonst dem Giunta beigelegte, aber eher dem Cimabue gehörende Kreuzigung im nördlichen Arme. 4. Von den Kreuzgewölben des Langhauses enthält das dritte vom Portal an gerechnet noch die oben (S. 124, b) erwähnte Malerei Cimabues, deren dekorative Anordnung (Rundbilder Christi, der Maria und zweier Heiligen, auf Engel vom Viktorientypus gestützt, mit Festons eingefaßt, die aus Gefäßen hervorwachsen, welche von nackten Genien getragen werden) bereits weit über jenen ersten Versuch des Jacobus (S. 704, g) hinausgeht. Das erste Kreuzgewölbe vom Portal an, mit den vier Kirchenvätern, die ihren Schreibern diktieren, schien mir (1848) so erneut, daß ich keinen alten Maler hätte dafür verantwortlich machen mögen; doch kam dem Obengenannten auch 1821 die Farbe hier „vorzüglich frisch erhalten" vor; der Tradition nach ebenfalls von Cimabue. Im mittlern Kreuzgewölbe über dem Altar sind von demselben die vier Evangelisten gemalt, jeder sitzend schreibend, gegen eine turmreiche Stadt geneigt, noch ziemlich ungeschickt byzantinisierend. (So lauten meine allerdings nicht an Ort und Stelle gemachten Notizen von 1848; der Obengenannte will diese Figuren schon 1821 nicht mehr vorgefunden haben.) 5. Die obern Wandbilder des ganzen Langhauses mit sechzehn Geschichten des alten und sechzehn des neuen Testamentes, ehemals die Hauptleistung Cimabues. Aus dem jetzt fast vollendeten Ruin derselben schaut noch hier und da ein energisches, selbst großartiges Motiv hervor, das uns ahnen läßt, wie der Meister hier sich von den byzantinischen Kompositionstypen fast völlig frei gemacht, wie er die Momente neu und lebendig entwickelt, die Gruppierung zur bedeutungsvollen Mitwirkung herbeigezogen habe; das Detail als solches ist noch nicht individuell belebt, die Köpfe noch ohne den Ausdruck des Augenblickes. 6. Die untern Wandbilder des Langhauses a
mit den Geschichten des heil. Franz, Werke verschiedener Giottesken des 14. Jahrhunderts, mit einem byzantinischen Nachklang; wahrscheinlich unter dem Einfluß von Giottos Kompositionen desselben Inhaltes (an den Sakristeischränken von S. Croce in Florenz, jetzt in der dortigen Akademie) entstanden; von Rumohr dem Parri Spinello zugeschrieben.

Die Umgebung Cimabues war in der Anerkennung des b
Neuen, welches er repräsentierte, geteilter Ansicht. Der

unbekannte Verfertiger des Tribünenmosaiks von S. Miniato bei Florenz (1297?) zeigt sich als verstockten Byzantiner; das Erwachen des Natursinns beschränkt sich auf die Tierfiguren, welche den grünen Wiesenboden seines Bildes
a bevölkern. — Dagegen verrät *Gaddo Gaddis* Lünette mit Mariä Krönung innen über dem Hauptportal des Domes trotz der vollen byzantinischen Prachttechnik den tiefen Eindruck, welchen Cimabues Madonnen hervorgebracht hatten. — Schon mehr gegen Giottos Art neigen die Mo-
b saiken der Querschifftribünen im Dom von Pisa. (Verkündigung und Madonna mit Engeln.)

Um dieselbe Zeit offenbart auch die Schule von *Siena* ihre künftige Richtung.

Gleichzeitig mit Diotisalvi trat hier *Duccio* auf, von wel-
c chem das große Altarwerk (1310—1311) herrührt, das jetzt getrennt im Dom (an beiden Enden des Querschiffes) aufgestellt ist; links die Madonna mit Engeln und Heiligen, rechts die Geschichten Christi auf vielen kleinern Feldern[1]. Wenn die Hervorbringung des Einzelschönen das höchste Ziel der Malerei wäre, so hätte Duccio das 13. und das 14. Jahrhundert, selbst Orcagna nicht ausgenommen, überholt. Es muß ihn sehr beglückt haben, als er vor seinen erstaunten Zeitgenossen die Schönheit des menschlichen Angesichtes und die abgewogene Anmut holder Bewegungen und Stellungen aus eigenen Mitteln (nicht nach antiken Vorbildern wie Niccolò Pisano) wiederzugeben vermochte. Seine Technik aber ist noch die der Byzantiner und in den geschichtlichen Kompositionen hat er, genau betrachtet, mehr die üblichen Motive derselben mit seinem Stil vom Tode auferweckt als neue geschaffen. — Wie viel oder wenig er außer diesem Altarwerk schuf, immerhin hat er für ein Jahrhundert der Schule seiner Vaterstadt den Ton angegeben.

In *Rom* zeigt sich um diese Zeit ein ganz bedeutender und eigentümlicher Aufschwung, der uns ahnen läßt, daß die Kunstgeschichte eine wesentlich andere Wendung würde genommen haben ohne die Katastrophe, welche den päpstlichen Stuhl für 70 Jahre an die Rhône versetzte. Zwischen 1287 und 1292 fertigte der Mönch *Jacobus*
d *Toriti* die großen Mosaiken der Altartribünen im Lateran und in S. Maria maggiore. Das erstere ist noch einförmig

[1] Eine Anzahl kleiner Täfelchen in der Akademie gelten als Teile der Predella des Bildes.

und zerstreut in der Anordnung, aber im Ausdruck der begeisterten Anbetung schon ganz bedeutend. Das letztere ist eine der größten vorgiottesken Leistungen, vorzüglich a
was die Gruppe im blauen, goldgestirnten Mittelrund betrifft; während Christus die Maria krönt, hebt sie, anbetend und zugleich bescheiden abwehrend, die Hände auf. Zu der schönen, schwungvollen Formenbildung kommt dann noch, hauptsächlich in den an Cimabue erinnernden Engeln, ein wahrhaft holder Ausdruck, und in der Anordnung des Ganzen jene seit Cimabue wieder völlig erweckte hohe dekorative Fülle und Freiheit. — Auch an den oben (S. 158, g und h) genannten beiden Grabmälern b
von dem Cosmaten *Johannes* sind die bescheidenen Mosaiken ebenfalls würdig und anmutig in gleichem Grade. — Die erzählenden Mosaiken der alten Fassade von S. Maria maggiore (bequem sichtbar in der obern Loggia c
der neuern), gegen 1300 von *Philippus Rusuti* verfertigt, sind zwar nicht sehr geistreich erfunden, aber wiederum merkwürdig durch die freie, hier an Pompejanisches erinnernde Verteilung in eine bauliche Dekoration.

Während in diesen römischen Arbeiten der Byzantinismus schon nahezu überwunden erscheint, herrscht er aber in *Neapel* noch weiter. Das schöne Mosaik einer Madonna d
mit zwei Heiligen in S. Restituta (eine der Kapellen links) zeigt diesen Stil (um 1300) in einer ähnlichen edeln Weise belebt wie etwa bei Cimabue. — Von einem Zeitgenossen des letztern, *Tommaso degli Stefani* (1230—1310), war eine Kapelle des Domes (Kapelle Minutoli, am rechten Quer- e
schiff) ausgemalt; alte und neue Übermalungen haben jedoch dem Werke seinen Charakter völlig genommen.

Diejenige erste große Blüte der italienischen Malerei, welche mit der germanischen Gesamtkunst parallel geht, und welche wir auch in diesem Gebiete als *germanischen Stil* bezeichnen, hat vor der Malerei des Nordens schon einen beträchtlichen äußern Vorteil voraus; sie ist nicht eine bloße Dienerin der Architektur, sondern besitzt ein unabhängiges Leben und erhält Wandflächen zur Verfügung, die ihr im Norden wenigstens in Hauptkirchen nicht gegönnt wurden und mit welchen wesentlich auf sie gerechnet war. Die Malerei als Gattung zieht den größten Genius des Jahrhunderts an sich, *Giotto*. Die Stellung, welche sie gegenüber den übrigen Künsten schon im 13. Jahrhundert behauptet, wird durch seine Leistungen glänzend

erweitert; das Vorurteil zugunsten monumentaler Bilderkreise in Fresko, welches er und die Seinigen so sehr verstärkten, bildet für alle Folgezeit den festen Boden, ohne welchen auch Raffael und Michelangelo nicht die Aufgaben angetroffen hätten, in welchen sie sich am größten erwiesen.

Giotto lebte 1276—1336. Von seinen wichtigsten Schülern und nähern Nachfolgern, meist Florentinern, sind zu nennen: *Taddeo Gaddi* (geb. um 1300, st. 1352); *Giottino* (eigentlich Tommaso di Stefano, 1324—1356); *Giovanni da Melano* (d. h. Mailand); *Andrea Orcagna* (richtiger Arcagnolo, eigentlich Andrea di Cione, 1329—1389); dessen Bruder (?) *Bernardo;* ferner *Angelo Gaddi* (st. nach 1394); *Spinello* von Arezzo (st. nach 1408); *Antonio Veneziano; Francesco da Volterra* (beide gegen Ende des 14. Jahrhunderts im Camposanto zu Pisa tätig); *Niccolò di Pietro* u. a. — Einstweilen nehmen wir auch denjenigen Maler mit hinzu, welcher im Camposanto *Symone da Siena* heißt, sowie auch die Sienesen *Ambrogio* und *Pietro di Lorenzo,* welchen wir in ihrer Heimatschule wieder begegnen werden.

Wir erzählen nun die wichtigsten Werke nach den Orten auf, jedesmal mit Angabe derjenigen Meister, welchen sie die Tradition zuschreibt. Wo es wesentlich ist, die Kontroversen über diese Benennungen zu kennen, möge dies in Kürze angedeutet werden. Auch einige der wichtigern Altarbilder sind dabei mit zu nennen.

PADUA

a Die Kapelle *S. Maria dell' Arena*; das Innere ganz mit den Fresken *Giottos* bedeckt. (Seit 1303, also sein frühstes großes Werk.) Das Leben der Jungfrau und die Geschichte Christi in vielen Bildern; am Sockel grau in grau die allegorischen Figuren der Tugenden und Laster; an der Vorderwand das Weltgericht. (Bestes Licht: Morgens.)

FLORENZ

b *S. Croce.* Im Chor: *Angelo Gaddi,* Geschichten des wahren Kreuzes.

In den zehn Kapellen zu beiden Seiten des Chores:

Erste Kapelle rechts (kleinere Kapelle Bardi): Geschichten des heil. Franziskus, durch Bianchis Kühnheit und Pietät in den letzten Jahren dem *Giotto* zurückgegeben, dessen

Werk sie ursprünglich waren. Auf dem Altar, stets verdeckt, die dem Cimabue zugeschriebene Gestalt des heil. Franziskus.

Zweite Kapelle rechts (Kapelle Peruzzi): rechts die Auferstehung eines Heiligen, wahrscheinlich von *Giotto,* links die Überreichung des Hauptes Johannes d. T., vielleicht von einem zaghaftern Schüler.

Fünfte Kapelle rechts: halb erloschene Darstellung vom Kampfe S. Michaels und des himmlischen Heeres mit dem Drachen, großartig gedacht; der Urheber unbekannt.

Vierte Kapelle links (Kapelle Baldi): *Bernardo Gaddi,* Marter der HH. Stephanus und Laurentius.

Fünfte Kapelle links (Kapelle S. Silvestro): *Giottino,* rechts drei Wunder des heil. Sylvester; links Grabnischen mit den nicht unbedeutenden Fresken eines Weltgerichts und einer Grablegung.

Am Ende des rechten Querschiffes: die große Kapelle Ba- a
roncelli: Altarbild von *Giotto;* Fresken mit dem Leben der Maria von *Taddeo Gaddi,* von demselben die Figuren am Gewölbe. (Die Madonna della cintola an der Wand rechts ist von *Bastiano Mainardi.*) Die Malereien Taddeos sind von den wichtigsten der Schule, deren Gruppierungs- und Gewandungsmotive hier ganz besonders schön und furchtlos gehandhabt sind.

In der rechts anstoßenden Cap. del Sagramento: am Gewölbe die Evangelisten und die Kirchenlehrer, von *Gherardo Starnina* und *Taddeo Gaddi.*

Im Gange vor der Sakristei: unter anderm ein ausgeschnit- b
tenes Kruzifix, angeblich von *Giotto.*

In der Kapelle Medici am Ende dieses Ganges: eine An- c
zahl Altarbilder des 14. Jahrhunderts.

In der Sakristei: an der Wand rechts die Szenen der Pas- d
sion, dem *Niccolò di Pietro,* von andern dem *Angelo Gaddi* zugeschrieben; die untern meist von einem energischen, aber etwas verwilderten Giottesken; oben sehr schön die knienden Jünger und Engel um den Auferstandenen. — In
der Altarkapelle der Sakristei: das Leben der Magdalena e
und das der Maria, nebst den Gewölbemalereien und dem Altarbild, dat. 1379, aus der *Schule der Gaddi.* (Von andern zu kühn dem *Taddeo* zugeschrieben.)

In dem ehemaligen Refektorium des anstoßenden Klosters f
(jetzt zur Teppichfabrik eingerichtet, zugänglich vom Platze aus, rechts von der Klosterpforte): ein großes, im

ganzen wohlerhaltenes Abendmahl von *Giotto*. Eines der reinsten und gewaltigsten Werke des 14. Jahrhunderts, bei dessen Anblick ich mich immer vergebens gefragt habe, weshalb man es so beharrlich dem Giotto abspreche, ohne doch einen andern Meister dafür nennen zu können. Darüber: Der Stammbaum der Franziskaner und einige Szenen aus der Legende des heil. Franz, von geringern Händen. (Fast alle diese Fresken haben morgens das beste Licht.)

S. Maria novella. Kapelle Strozzi, am Ende des linken Querschiffes: das Weltgericht (hinten), das Paradies (links) und das Altarbild (1357) von *Andrea Orcagna:* die Hölle (rechts) von dessen Bruder *Bernardo*. Das Paradies bezeichnend als die höchste Grenze des Holdseligen und Schönen in der Gesichtsbildung, welche die Schule erreicht hat.

a Chiostro verde: Die ältern Teile der grün in grün gemalten Geschichten der Genesis. (Die spätern von *Paolo Uccello*.)

b Anstoßend an diesen Kreuzgang: Die berühmte Capella degli Spagnuoli, ausgemalt nach 1322 bis nach 1355, laut Vasari von *Taddeo Gaddi* und *Symon von Siena,* welchen man sie gegenwärtig aus Gründen abspricht. (Daß indes wenigstens die Köpfe der Tugenden und Wissenschaften von einem trefflichen alten Sieneser sind, lehrt der erste Blick.) Ein Hauptdenkmal der Schule, in Beziehung auf die Zusammenstellung des Ganzen, auf den Reichtum der Komposition in den biblischen Szenen und auf die Allegorik in den beiden großen Seitenbildern, dem „Triumph des heil. Thomas von Aquino" und der „streitenden und triumphierenden Kirche". (Bestes Licht: 10—12 Uhr.)

Außer geringern Überresten in verschiedenen Räumen des

c Klosters: im sog. alten Refektorium eine thronende Madonna mit vier Heiligen, mehr sienesisch als florentinisch, und:

d In einem kleinen gewölbten Gemach der Farmacia rohe Passionsfresken des *Spinello Aretino*.

e *S. Miniato al monte.* Außer mehrern geringern Überbleibseln an den Wänden der Kirche:
Die von *Spinello* mit den Geschichten des heil. Benedict ausgemalte Sakristei.

f *S. Felicita,* Anbauten hinten rechts: in einem alten Kapitelsaal der Gekreuzigte mit den Seinigen, in einem nahen Gang eine Annunziata; letztere beinahe Orcagnas würdig.

g *Ognissanti.* Kapelle am Ende des linken Querschiffes: ein sehr verdorbenes Altarbild aus mehrern Tafeln bestehend,

von *Giovanni da Melano,* in der Durchbildung des Einzelnen den meisten Werken der Schule überlegen.

In der Sakristei: Fresko eines Ungenannten, der Gekreu- a
zigte mit Engeln, Heiligen und Mönchen.

S. Ambrogio. Zweiter Altar rechts: Säugende Madonna mit b
zwei Heiligen, von *Angelo Gaddi* (?).

Dritter Altar rechts: Kreuzabnahme, von Giottino.

Bigallo. Im Zimmer des Kassiers: Fresken von dreierlei c
Händen, darunter eine Misericordia von *Giottino* (?); das naive Bild der Waisenkinder ist von einem zurückgebliebenen Giottesken des 15. Jahrhunderts, *Pietro Chelini.*

Dom. Die Apostel und Heiligen unter den meisten Fenstern d
des ganzen Kapellenkranzes, ebenfalls von einem der spätesten Giottesken, *Lorenzo Bicci.* — An einem der vordern Pfeiler das schöne, spätgiotteske Bild des heil. Zenobius.

S. Maria la nuova. Außen neben der Tür die beiden Zere- e
monienbilder des genannten Bicci, stark erneuert.

Orsanmicchele. Im Tabernakel Orcagnas das sehr schöne f
Gnadenbild des *Ugolino da Siena,* mehr florentinisch als sienesisch. (Erste Hälfte des 14. Jahrhunderts.)

Pal. del Podestà. In der Dispensa, der ehemaligen Kapelle: g
Reste der Fresken *Giottos,* Szenen aus der Legende der heil. Magdalena, Johannes d. T., Weltgericht, Paradies, alles kaum mehr kenntlich.

Einzelne Reste von Fresken, auch Staffeleibilder, in ver- h
schiedenen Kirchen; mehrere der letztern in der *Certosa* (ältere Seitenkirche).

PISA

Das *Camposanto.* Von der Kapelle an der östlichen Schmal- i
seite an gerechnet folgen aufeinander:

Buffalmaco: Passion, Auferstehung und Himmelfahrt, sehr übermalt. (Der Künstler, der sich stellenweise als einen der allergeistvollsten Giottesken zeigt, mag einstweilen den Namen beibehalten, den man ihm wegen mangelnder urkundlicher Dokumente über seine Existenz streitig macht.)

Südwand. *Andrea Orcagna:* Triumph des Todes und Welt- k
gericht.

Bernardo Orcagna (?): Die Hölle.

Ambrogio und *Pietro Lorenzetti* (auch di Lorenzo, mißverständlich auch Laurati) von Siena: Das Leben der Einsiedler in der Thebais.

„Symon von Siena" (d. h. irgendein florentinisch und sie-

nesisch gebildeter Meister des 14. Jahrhunderts): die drei obern Bilder der Geschichten des heil. Ranieri. Einzelne Engel- und Frauenköpfe ganz sienesisch; vielleicht auch das Ungeschick in der Anordnung.

Antonio Veneziano: Die drei untern Bilder.

Spinello Aretino: Drei Bilder mit den Geschichten der HH. Ephesus und Potitus.

Francesco da Volterra (ehemals dem Giotto beigelegt): Die vorzüglich geistvollen Geschichten Hiobs.

a Nordwand. *Pietro di Puccio* (ehemals dem Buffalmaco zugeschrieben, jedenfalls nicht von dem obenerwähnten Maler der Passionsbilder): Gott als Welterhalter, und die Geschichten der Genesis bis zum Opfer des Noah; sowie auch die Krönung Mariä über dem Eingang einer Kapelle dieser Seite. (Die übrigen Geschichten des alten Testamentes, von *Benozzo Gozzoli,* sind unten zu erwähnen.)

b In *S. Francesco:* Das Gewölbe des Chores, mit den je zu zweien gegeneinander schwebenden Heiligen, von *Taddeo Gaddi.*

c Im Kapitelsaal die sehr zerstörten, ausgezeichneten Passionsszenen des *Nic. di Pietro* (1392); an der Decke Halbfiguren in Medaillons.

d In *S. Caterina,* Altar links, eine Glorie des heil. Thomas, von einem gewissen *Traini.*

e Im *Carmine* (oder wenn mich meine Notizen täuschen sollten, in S. Martino) Fresken des 14. Jahrhunderts in einer Nebenkapelle rechts und über dem Orgellettner.

f Alte Bilder in S. Ranieri in der Sammlung der Akademie und in Privathänden.

PISTOJA

g In *S. Francesco al Prato* ist das Gewölbe der Sakristei mit vier Heiligen zwischen guten Gurtverzierungen bemalt, etwa in der Art des Niccolò di Pietro.

Der anstoßende Kapitelsaal enthält Fresken von verschiedenen Händen, unter anderm von *Puccio Capanna;* das Gewölbe ganz der Verherrlichung des heil. Franziskus gewidmet; an der Hauptwand Christus am Kreuz, welches in Baumzweige mit Heiligenfiguren ausgeht usw.

PRATO

h Im *Dom* gleich links die Capella della cintola, ausgemalt von *Angelo Gaddi* 1365 mit dem Leben der Maria und der Geschichte des Gürtels. Hauptwerk der Schule.

Kapelle links neben dem Chor: Rohe Legenden des 14. Jahrhunderts.

Kapelle rechts neben dem Chor: Leben der Maria und Geschichten S. Stephans, unbedeutende Werke des 15. Jahrhunderts übermalt.

In *S. Francesco*: Der ehemalige Kapitelsaal, ausgemalt von *Niccolò di Pietro*, Passion und Legenden des Matthäus und Antonius von Padua. a

AREZZO

Im *Dom*: Eine Nische des rechten Seitenschiffes, ausgemalt von *Spinello*, aber sehr übermalt. (Der Crucifixus mit Heiligen.) b

Bei *S. Agostino*, in einer ehemaligen Kapelle, oben an der Mauer: Madonna von *Spinello*, zu einer Verkündigung gehörend. c

In *S. Domenico*: Sehr übermalte Fresken des *Parri Spinello*, Sohn des obigen, neben der Tür; der Gekreuzigte mit Heiligen, und zwei Apostel, beide Gemälde umgeben von Martyrien in kleinern Figuren. d

Im vordern Klosterhof von *S. Bernardo*: Die Geschichten dieses Heiligen, einfarbig, an die ältere Hand des Chiostro verde bei S. M. novella erinnernd; dem *Uccello* zugeschrieben. e

Was in andern Städten Toskanas vorhanden sein mag, ist nach allem zu urteilen nicht bedeutend. Von SIENA, welches seinen besondern Stil entwickelte, wird weiter die Rede sein; vorläufig sind hier zu nennen:

Spinellos Fresken, im Pal. pubblico, Sala di Balia; Geschichten des Kaisers Friedrich Barbarossa und des Papstes Alexander III. Der Eintritt des Papstes, welchem der Kaiser den Zügel führt, ist eines der besten Zeremonienbilder aus Giottos Schule; für einige der übrigen Szenen ist weniger gut zu stehen; der Rest erscheint vollends als das Werk eines untergeordneten Malers. f

In der *Akademie* zu Siena ein paar kleine Tafeln Spinellos, unter anderm ein Tod der Maria, welche den Giottesken als Komponist in seiner ganzen Überlegenheit, verglichen mit den Sienesen, erscheinen lassen. g

ASSISI

S. Francesco. Die Oberkirche vgl. S. 705, d.

Die Unterkirche. An dem Hauptgewölbe über dem Grabe die Allegorien von Armut, Keuschheit und Gehorsam, h

nebst der Verklärung des heil. Franziskus. Hauptwerke von *Giotto*. (S. unten.)

Im südlichen Querschiff Reste einer großen und sehr reichen Kreuzigung (angeblich von *Pietro Cavallini*, der sich aber in den oben S. 701, d genannten Mosaiken noch als einen zu befangenen Byzantiner erweist, um der Urheber dieses Werkes sein zu können); ferner Kreuzabnahme, Grablegung und S. Franz die Wundmale empfangend (angeblich von *Giotto*); am Tonnengewölbe kleine Passionsbilder (vielleicht von *Puccio Capanna*).

Im nördlichen Querschiff Fresken des 15. Jahrhunderts und eine ältere, geringere Kreuzigung. Die Bilder aus der Geschichte Christi am Tonnengewölbe angeblich von *Giovanni da Melano*.

In der Cap. del sagramento und in derjenigen des Kardinals *Albornoz* handwerksmäßige Fresken des 14. Jahrhunderts; die der letztern dem *Buffalmaco* zugeschrieben.

a In der Kapelle des heil. Martinus die Geschichten dieses Heiligen in zehn Bildern, angeblich von *Puccio Capanna*. Über der Kanzel: Krönung Mariä, von *Giottino*, welchem noch mehreres Einzelne angehört[1].

b In *S. Chiara:* An den vier Feldern des Kreuzgewölbes je zwei heil. Frauen unter Baldachinen, von Engeln umgeben; von *Giottino*.

ROM

c In *S. Peter*, an der Innenseite der Fassade: Die Navicella, ursprünglich eine Komposition *Giottos*, allein durch mehrmalige Erneuerung, ja ganz neue Zusammensetzung des Mosaikes in moderne Formenbildung übersetzt.

d In der Stanza capitolare der Sakristei: Auseinandergenommene Tafeln eines Altarwerkes von *Giotto*.

[1] Vorliegendes größernteils nach Witte. Außerdem finde ich in meinen meist flüchtigen Notizen von 1848 noch eine Kapelle der heil. Magdalena angemerkt, mit Fresken *Giottinos*, von geistreichen und lebendigen Motiven. In der Entfernung von allen Abbildungen und nähern Nachweisen kann ich diese Angabe nicht mehr verifizieren, rate aber jedem Kunstfreund, wenn er einen so wundervollen Frühlingstag in Assisi zum Geschenk erhält wie ich im Jahre 1848, seine Notizen beizeiten zu machen. Ein zweiter Besuch im Jahre 1853, unter strömendem Regen ins Werk gesetzt, ließ mich die frühere Versäumnis schwer bereuen. Die Unterkirche war nachtdunkel; nur das goldene Gewand des heil. Franziskus schimmerte vom Gewölbe hernieder.

Im *Vatikan* die schon (S. 699, b) genannte Sammlung a
älterer Bilder beim Museo cristiano.

Im *Lateran:* An einem der ersten Pfeiler des äußersten b
Nebenschiffes rechts: gerettetes Freskofragment *Giottos:*
Bonifaz VIII. die Indulgenzbulle des Jubiläums von 1300
verkündend, mit zwei Begleitern.

NEAPEL

Kirchlein dell' *Incoronata* (nicht weit von der Fontana Me- c
dina): Das Kreuzgewölbe über der Empore links vom Eingang ausgemalt von *Giotto;* seine Urheberschaft wird bestritten wegen mehrerer als Porträts gedeuteter Köpfe, welche allerdings ein chronologisches Hindernis sein würden; allein diese Deutungen sind auch nicht sicher, so daß es bei Giotto sein Bewenden haben mag. In sieben Gewölbefeldern Darstellung der sieben Sakramente in ihrer Ausübung, im achten (wie es scheint) eine Allegorie Christi und der Kirche. Hauptwerk für die Erzählungsweise in wenigen tiefgegriffenen Zügen, und für die höchste, sprechendste Deutlichkeit der Darstellung. Wohlerhalten und bequem zu besichtigen. (Am besten vormittags.) In derselben Kirche noch verschiedene Überreste des 14. Jahrhunderts, so in der Kapelle links vom Chor am Gewölbe; die Fresken an den Wänden derselben Kapelle, 15. Jahrhundert.

In *S. Chiara* das Gnadenbild an einem Pfeiler links, von d
Giotto, der einzige Rest seiner umfangreichen Fresken.

Es wird vielleicht als ein unberechtigter Versuch erscheinen, wenn wir nach dieser kurzen Aufzählung eine Gesamtcharakteristik der ganzen Schule versuchen, statt den einzelnen Meistern ihre persönlichen Eigentümlichkeiten nachzuweisen. Allein abgesehen von dem Gebot der Kürze wüßten wir in der Tat nicht anders zu verfahren bei Künstlern, die gar keine Eigentümlichkeit als die ihrer Schule repräsentieren *wollen.* Der einzelne war hier gar nicht so frei; die Schule mußte ihren Bilder- und Gedankenkreis in der gegebenen Form ganz und voll durchleben, hundert Jahre lang, ohne irgend bedeutende Fortschritte oder Änderungen in den Darstellungsmitteln, um dann vor dem Geist des 15. Jahrhunderts, der die Individualitäten erlöste, total zusammenzubrechen. Als Ganzes imponiert sie auch erst in vollem Maße, und zwar so, daß man sie den größten Denkmälern unseres Jahrtausends beizählen muß.

Allerdings spricht sie nicht zu dem zerstreuten oder übersättigten Auge; der Gedanke muß ihr entgegenkommen. Es ist dabei gar keine besondere *„Kennerschaft"* notwendig, sondern nur etwas Arbeit. Nehmen wir z. B. das erste Werk der Schule, das dem Besucher der Uffizien zu Flo-
a renz in die Augen fällt, es ist Giottos Gethsemane. (Im ersten Gange, in der Nähe der Tür.) Unfreundlich, scheinbar ohne Lichteffekt, Individualisierung und Ausdruck der Seele, schreckt das Bild Tausende von Besuchern ohne weiteres ab. Auch wenn man es mit der Lupe untersucht, wird es nicht schöner. Vielleicht aber besinnt sich jemand auf andere Darstellungen desselben Gegenstandes, wo die drei schlafenden Jünger zwar nach allen Gesetzen der verfeinerten Kunst geordnet, koloriert und beleuchtet, aber eben nur drei Schläfer in idealer Draperie sind. Giotto deutet an, daß sie unter dem Beten eingeschlafen seien. Und solcher unsterblich großen Züge enthalten die Werke seiner Schule viele, aber nur wer sie sucht, wird sie finden. — Wir wollen vom Einzelnen anfangen.

Giottos großes Verdienst lag nicht in einem Streben nach idealer Schönheit, worin die Sienesen (S. 707, c) den Vorrang hatten, oder nach Durchführung bis ins Wirkliche, bis in die Täuschung, worin ihn der Geringste der Modernen übertreffen kann, und worin schon der Bildhauer Giovanni Pisano trotz seiner beschränkten Gattung viel weitergegangen war. Das Einzelne ist nur gerade soweit durchgebildet, als zum Ausdruck des Ganzen notwendig ist. Daher noch keinerlei Bezeichnung der Stoffe, aus welchen die Dinge bestehen, kein Unterschied der Behandlung in Gewändern, Architektur, Fleisch usw. Selbst das *Kolorit* befolgt eher eine gewisse konventionelle Skala als die
b Wirklichkeit. (Rote, gelbe und bläuliche Pferde abwechselnd, z. B. bei Spinello im Camposanto in Pisa; die braunrote Luft in der Geschichte Hiobs, bei der Audienz des Satans, ebenda.) Im ganzen ist die Färbung eine lichte, wie sie das Fresko verlangt, mit noch hellern Tönen für die Lichtpartien; von der tiefen, eher dumpfen als durchsichtigen byzantinischen Tonweise ging man mit Recht ab.
c (Die delikateste Ausführung des Fresko überhaupt bei Antonio Veneziano, Camposanto.) Die Bildung der *menschlichen Gestalt* erscheint so weit vervollkommnet, als zum freien Ausdruck der geistigen und leiblichen Bewegung dienlich ist, letztere aber wird noch nicht dargestellt, weil

oder wenn sie schön und anmutig ist, sondern weil der Gegenstand sie verlangt. (Die bedeutendste Menge *nackter* a Figuren, in der Höhe des Bernardo Orcagna, Camposanto, läßt einen Naturalismus erkennen, dessen Ursprung bei Giovanni Pisano zu suchen sein möchte. Ähnlich, doch un- b freier, die Geschichte der ersten Menschen, von Pietro di Puccio, ebenda.) Der Typus der *Köpfe* ist wohl bei den einzelnen Malern und innerhalb ihrer Bilder nach den Gegenständen ein verschiedener, allein doch ungleich mehr derselbe als bei Spätern, welche durch Kontraste und psychologische Abstufung wirkten. Giotto selbst hat einen durchgehenden kenntlichen Typus bei Männern und Frauen, nicht unangenehm, aber ohne Reiz. (Ein Normalbild für seine Art der Formengebung und des Ausdruckes ist die große Madonna in der florentinischen Akademie, vorzüg- c lich in betreff der Profilköpfe der Engel. Außerdem das Bild in S. Croce. Er individualisiert fast am meisten in d seiner frühsten Hauptarbeit, den Fresken der Arena.) Bei e beiden Gaddi kehrt das starke Kinn fast regelmäßig wieder (Kapelle Baroncelli in S. Croce, Incoronata in Neapel usw.; f sonst ist für Taddeos Formenbildung im Detail hauptsächlich die große herrliche Grablegung in der florentinischen Akademie zu vergleichen.) Andrea Orcagna geht zuerst auf g eigentliche Holdseligkeit aus (Kapelle Strozzi in S. Maria h novella), aber durchaus nicht immer, wie denn in dem Weltgericht des Camposanto eine mehr derbe, entschiedene i Bildung vorherrscht. Das Individualisieren ist bald leiser, bald nachdrücklicher; vielleicht am absichtlichsten bei Ant. Veneziano. Spinello, welcher überhaupt oft roh zeichnet und an den Stellen, auf welchen kein Akzent liegt, sich auch bis in die äußerste Flauheit gehen läßt, hat in seinen Köpfen am wenigsten Einnehmendes. — Der Sinn für Schönheit, für Melodie, könnte man sagen, konzentriert sich hauptsächlich in der *Gewandung,* welche bei den heiligen Personen eine wesentlich ideale ist, so wie das Mittelalter sie aus der altchristlichen Tradition übernommen hatte. Sie ist nicht nur der deutliche und notwendige Ausdruck der Haltung und Bewegung, sondern sie hat noch ihre besondere, oft unübertreffliche Linienschönheit, die den Ausdruck des Würdigen und Heiligen wesentlich erhöht. (Giottos Abendmahl im ehemaligen Refektorium zu k S. Croce möchte wohl das vollkommenste enthalten.)

Der *Raum* ist durchgängig ideal gedacht, und nicht etwa

wegen „Kindheit der Kunst“ (die ja hier die größten Aufgaben löst) unperspektivisch gegeben. Die Maler wußten recht wohl, daß unter so kleinbogigen Kirchenhallen, zwischen so niedrigen Stadtmauern, Pforten, Bäumen, auf einem so steilen Erdboden usw. keine solchen Menschen sich bewegen könnten, wie die ihrigen sind. Allein sie gaben, was zur Verdeutlichung des Vorganges diente und dieses
a anspruchslos und schön (der Dom von Florenz als Symbol einer Kirche, Cap. degli Spagnuoli bei S. Maria novella), meist in Linien, die mit der Einrahmung des ganzen Gemäldes zusammenstimmten; auch z. B. die Pflanzen und
b Bäume in gerader Reihe (Cap. degli Spagnuoli; Trionfo
c della morte im Camposanto); die Felsen abgestuft zu Erzweckung verschiedener Pläne, und schroff geschärft zur Trennung verschiedener Ereignisse. (In dem letztgenannten Bilde. Merkwürdig kontrastiert daselbst der unverkürzte, raumlos dargestellte Teppich unter der Gruppe im Garten mit dem schon naturwahr dargestellten Fußboden unter der Reitergruppe.) — Aber noch in einem andern Sinn ist das Raumgefühl ein ideales. Der Raum ist nämlich bei Giotto dazu vorhanden, um möglichst mit reichem Leben ausgefüllt zu werden, nicht um selber malerisch mitzuwirken; er gilt durchaus nur als Schauplatz. Wie schon bei Giovanni Pisano, so wird eben hier jeder Vorgang in einer möglichst großen Anzahl von Figuren entwickelt oder gespiegelt, neben welchen die Nebensachen schon räumlich nicht aufkommen können. Die Schule hat so viel vom Besten vorrätig, daß sie mit ihrem Reichtum nicht weiß wohin und des Untergeordneten nicht zu bedürfen glaubt. Endlich lebt sie in einem innigen Verhältnis zur Architektur, die ihr dafür eine ganz andere Freiheit, zumal größere Flächen gewährt als im Norden. Bei der Verzierung der Gewölberippen, bei ihrer Einrahmung mit Ornamenten und Halbfiguren arbeiten Maler und Baumeister so zusammen, daß sie eine Person scheinen. — In den Gewölbemalereien ist, beiläufig gesagt, noch von keiner Art illu-
d sionärer Verkürzung die Rede. (Incoronata in Neapel; Giotto füllt die zusammenlaufenden Winkel seiner acht Dreieckfelder hier jedesmal mit einem schwebenden Engel aus, dessen Goldgewand herrlich zu dem dunkelblauen Grunde stimmt.)

Auf diesen Voraussetzungen beruht nun die ganz neue *Auffassung der Charaktere und der Tatsachen*, welche das

große Verdienst der Schule ausmacht. In der Intention ist sie nicht heiliger, erhabener als die Byzantiner auch waren, die ja gern in ihren Mumiengestalten das Übersinnliche und Ewige ausgesprochen hätten. Allein sie bringt diese Intention dem Beschauer unendlich näher, indem sie dieselbe mit einem durchaus neugeschaffenen, lebendigen Ausdruck bekleidet. Schon ihren Einzelgestalten, etwa den Evangelisten in den vier Kappen eines Gewölbes (z. B. Ma- a
donnenkapelle im Dom von Prato usw.) genügt jetzt nicht mehr symmetrische Stellung, Buch und Attribut; der hohe Charakter des Darzustellenden drückt sich in der lebensvollen und würdigen Wendung der Gestalt und des Hauptes, in den bedeutenden Zügen, in der freien und doch so feierlich wallenden Gewandung aus. Wie soll man z. B. den Johannes größer fassen, als diese Schule zu tun pflegt, — ein hochbejahrter Greis, in tiefem Sinnen vor sich hinblickend, indem sein Adler scheu zu ihm emporsieht?

Ehe von den größern Kompositionen die Rede ist, muß zugestanden werden, daß die Motive des Einzelnen und des Ganzen in dieser Schule sich gerade so *wiederholen*, wie in der antiken Kunst. (Man vergleiche z. B. die drei Leben der Maria in der Kapelle Baroncelli zu S. Croce, im Chor b
der Sakristei ebenda, und in der Madonnenkapelle des c
Domes von Prato.) Die Maler sind deshalb keine Plagia- d
toren und einer von ihnen hat auch den andern gewiß nicht dafür gehalten; es war gemeinsames Schulgut, das jeder nach Kräften reproduzierte, nicht knechtisch, sondern lebendig und mit freien Zutaten. Kirchen und Klöster verlangten die ihnen bekannte und keine andere Erzählungsweise der Passion, des Lebens der Maria, der Geschichten des heil. Franziskus usw. Sie verlangten von dem Künstler noch nicht *seine* geniale Subjektivität, sondern die Sache; es kam auf das Deutliche und Schöne, nicht auf das Eigentümliche an. Daneben aber blieb, wie wir bald sehen werden, noch ein reiches und großes Feld für freie Aufgaben im Sinne jenes Jahrhunderts offen.

Wie viel von jenem Gemeingut hat Giotto selber geschaffen? Die Frage wäre für jemanden, der alle Werke der Schule nacheinander mit Muße untersuchen könnte, nicht unlösbar; wir haben darauf zu verzichten. Soviel ist gewiß, daß ein Strom von Erfindung und Neuschöpfung von ihm ausgegangen sein muß. Vielleicht hat kein anderer Maler

seine Kunst so gänzlich umgestaltet und neu orientiert hinterlassen als er.

a Sein Jugendwerk, die Fresken in *Madonna dell' Arena* zu *Padua*, sind für ihn und die ganze neue Geschichtsdarstellung der Schule in besonderm Grade bezeichnend. Jeder Tatsache ist ihre bedeutendste Seite abgewonnen, um auf diese die Darstellung zu bauen. Wir wählen nur einige irdische, zum Teil alltägliche Vorgänge; ihr Wert liegt in dem, was sich von selbst zu verstehen scheint, bei seinen byzantinischen Vorgängern aber sich noch nicht von selbst verstand und nicht vorhanden ist.

Die tief in sich versunkene Trauer: Joachim bei den Hirten; er kommt zu ihnen gewandelt wie im Traum. — Der liebevolle Empfang: Joachims Heimkehr zur Anna, welche seinen Kopf ganz anmutig mit beiden Händen faßt und ihn küßt. — Das Harren mit tiefster Erregung: die vor dem Altar knienden Freier der heil. Jungfrau, teils in flehendem Gebet, teils in der höchsten Spannung, die würdevollste Gruppe ohne allen äußerlichen Affekt. — Das stumme Fragen und Erraten: die wundervolle Gruppe der Heimsuchung. — Die geteilte Handlung der mittlern Figur in der Auferweckung des Lazarus; noch streckt der Dargestellte die rechte Hand gegen Christus, dem er sich unmittelbar vorher flehend zugewandt haben wird; jetzt mit der Gebärde der höchsten Aufregung wendet er sich gegen Lazarus. — Der geheime Auftrag: die Unterhandlung des Judas mit dem Priester, dessen beide Hände (wie bei Giotto so oft) zu sprechen scheinen. — Der Hohn: in der Gruppe der Verspottung besonders meisterhaft der sich heuchlerisch gebückt Nahende. — Die hohe Mäßigung alles Pathetischen: in der Gruppe unter dem Kreuz lehnt Maria, zwar ohnmächtig, aber noch stehend, in den Armen der Ihrigen; was diese bekümmert, ist nicht (wie bei den Malern des 17. Jahrhunderts) die Ohnmacht an sich, sondern der gewaltige Schmerz. — Ein Dialog in Gebärden: die Soldaten mit Christi Mantel; man glaubt ihre Worte zu vernehmen. — Die Klage um den toten Christus ist ohne irgendeinen Zug der Grimasse[1] gegeben; der Leichnam ist gleichsam ganz in Liebe und Schmerz eingehüllt; Schultern und Rücken liegen auf den Knien der ihn umarmenden Mutter; eine heilige Frau stützt sein Haupt, eine hebt

[1] Wenn es nicht schon etwas zu viel ist, daß Johannes sich auf die Leiche werfen will.

seine rechte, eine seine linke Hand empor; Magdalena, die Büßerin, auf der Erde sitzend, hält und beschaut die Füße. — Ein einziges Mal hat Giotto in diesem wunderbaren Bilderkreis über das Ziel geschossen: bei Mariä Himmelfahrt stürzen die Apostel zur Erde nicht sowohl aus Andacht, als getroffen von den Strahlen, die von ihrer Glorie ausgehen. Sonst überall sind die Kausalitäten höher und geistiger gegriffen als bei vielen der größten unter allen, die nach ihm kamen.

Was hier an einem monumentalen Werke ersten Ranges groß erscheint, ist es nicht minder an den kleinen, fast skizzenhaften Geschichten Christi in der Akademie von a
Florenz. (Sie stammen nebst den als Parallele behandelten Geschichten des heil. Franziskus von den Sakristeischränken von S. Croce her; von den ehemals 26 fehlen 6.) Auch hier wird man die prägnanteste Erzählung in den geistvollsten Zügen antreffen. (Zu vergleichen mit der Pforte des Andrea Pisano, S. 542, a.)

Mit der Intention, diese unsterblichen Gedanken zu finden, muß der Beschauer an Giottos Schöpfungen herantreten. Die Schule hat sie von ihm ererbt und weiter verwertet. Wo sie aber mit einer so glorreichen Unmittelbarkeit zu uns reden wie z. B. in den eben genannten Werken und in dem Abendmahl des Refektoriums von S. Croce, da fühlen wir uns in Gegenwart des Meisters selbst.

Die *Anwesenden*, welche außer den *Handelnden* die einzelnen Szenen beleben, sind keine müßigen Füllfiguren, wie sie die spätere Kunst oft aus rein malerischer Absicht, um das Auge zu vergnügen, hinzugetan hat, sondern immer wesentliche Mittel der Verdeutlichung, Reflexe, ohne welche die Handlung weniger sprechend wäre. Man sehe in der Kapelle Peruzzi zu S. Croce die Auferstehung eines b
Heiligen (von Giotto?); hier wird das Wunder erst wirklich durch das mit voller dramatischer Größe gegebene Verhalten der entsetzten und erstaunten Zuschauer. Gegenüber, in der Geschichte des Täufers, erhält die Szene, wo sein Haupt gebracht wird, ihre ganze Gewalt erst durch die beiden Zuschauer, die sich voll innern Grauens aneinanderschließen. — Hundert anderer Beispiele zu geschweigen.

Bisweilen treten auch einzelne Figuren und Gruppen aus der Handlung heraus, indem sie nur dazu bestimmt sind, eine Örtlichkeit oder Existenz zu versinnlichen; im Grunde

a sind es reine *Genrefiguren*. So der Fischer in Giottos Navicella (Vorhalle von S. Peter), obschon man diesen auch als symbolisches Gegenbild zu dem rechtsstehenden Christus
b auffassen kann; eine ganze Fischerszene bei Antonio Veneziano (Camposanto, Gesch. des heil. Ranieri) u. dgl. m.
c Ja das Camposanto enthält in dem „Leben der Einsiedler" von dem Sienesen Pietro di Lorenzo oder Lorenzetti eine große chronikartige Zusammenstellung einzelner Züge, von welchen man gerade die besten am glücklichsten gerundeten als Genre bezeichnen kann; es sind die Motive des Ruhens, sitzenden Arbeitens, ruhigen Redens, Fischens usw. Diesen war der sienesische Existenzmaler viel besser gewachsen, als denjenigen, in welchen es auf erhöhten momentanen Ausdruck ankam.

Die Szenen des höhern *Pathos* überschreiten bisweilen das wahre Maß, wie namentlich einzelne Passionsbilder zeigen.
d Die rätselhafte Komposition, welche im Camposanto dem Buffalmaco beigelegt wird, enthält zwischen herrlichen Gruppen von Anwesenden die karikiert schmerzliche Gruppe der ohnmächtig sinkenden Maria und ihrer Begleiterinnen; um das entsetzliche Ende des bösen Schächers zu versinnlichen, hat der Maler unter dessen Kreuz einen Mann abgebildet, der händeringend von dannen eilt. (Die würdigste und an schönen Zügen reichste giotteske Kreu-
e zigung möchte diejenige in der Cap. degli Spagnuoli sein; einer der bedeutendsten Passionszyklen überhaupt *war*
f der im Kapitelsaal von S. Francesco zu Pisa.)

Sonst tritt die innere Erregung oft bewundernswürdig
g wahr und schön zutage. Man sehe (Camposanto, bei Franc. da Volterra) die Gebärde edeln Vorwurfes, mit welcher Hiob zu Gott spricht, indem er auf die verlornen Herden hinweist; oder (bei Symone) die Innigkeit, mit welcher S. Ranieri sein Gelübde bei dem heiligen Mönch ablegt. Das Gewaltigste im Affekt hat wohl Orcagna ge-
h leistet in der Gruppe der Krüppel und Bettler (Trionfo della morte, Camposanto), welche vergebens nach dem erlösenden Tode schreien; ihre parallele Gebärde mit den verstümmelten Armen wirkt hier, verbunden mit dem Ausdruck ihrer Züge, hochbedeutend. Es ist einer der Fälle, da auch das Widrige vollkommen kunstberechtigt erscheint. Nur so erhielt die Gruppe im Garten ihren deutlichen Sinn als Gegensatz; sie ist, beiläufig gesagt, das ausgeführteste weltliche Existenzbild des germanischen Stiles,

eine Ausführung dessen, was die Miniaturen unsrer Minnesingerhandschriften nur erst als Andeutung geben; doch schon mit einem deutlichen Anklang an Boccaz. In der Gruppe der Reiter ist der tiefe Schauder vor den drei Leichen unübertrefflich schön dargestellt in dem behutsamen Herannahen, Überbeugen, Sichzurückhalten; zugleich malerisch eine vorzügliche Komposition. — An einfachern Aufgaben zeigt z. B. in der Sakristei von S. Miniato a bei Florenz Spinello seine herbe Größe. Es sind die oft gemalten Geschichten des heil. Benedikt, hier auf ihren einfachsten Ausdruck zurückgeführt. Macht und ruhige Autorität ließen sich kaum treffender darstellen, als hier in Gebärde und Gestalt des heiligen Abtes durchweg geschieht; auch die Verführung und die Buße des jungen Mönches, die Demütigung des Gotenkönigs, die Gruppe der Mönche um den vom Teufel in Besitz genommenen Stein gehören zu den geistvollsten Gedanken der florentinischen Schule. Vieles andre ist dagegen flüchtig gedacht und roh gegeben. (Überdies beträchtlich übermalt.)

Je nach der Aufgabe erschöpfen diese Maler bisweilen das mögliche in edler und geistvoller Äußerung der *Seelenbewegung*. Ich glaube nicht, daß die Szene des Auferstandenen, der seine Wundmale zeigt, jemals wieder so vollkommen gedacht worden ist als in der nur stückweise erhaltenen Gruppe des Buffalmaco (Camposanto). Statt b des einen Thomas sind es mehrere Jünger, die den Auferstandenen wieder erkennen und seine Wunden verehrend, anbetend, voll zärtlicher Teilnahme betrachten; zugleich bilden sie eine der schönstgeordneten Gruppen der Schule. (Man vergleiche damit Guercinos trefflich gemaltes und dabei so roh empfundenes Bild in der vatikanischen Galerie.) Auch in der zunächst folgenden Himmelfahrt hat die stärkste Übermalung die schönen alten Gedanken nicht gänzlich zerstören können; noch sind die Apostel kenntlich geteilt zwischen Augenblendung, Erstaunen, Beteurung und hingebender Anbetung. Wenn man aber wissen will, mit wie wenigem sich ein großer, für jene Zeit erschütternder Eindruck hervorbringen ließ, so betrachte man in der In- c coronata zu Neapel das „Sakrament der Buße"; fast entsetzt wendet sich der Priester von der beichtenden Frau ab, während die Büßer verhüllt und gebückt von dannen ziehen. Überhaupt ist die Incoronata in dieser Beziehung durchgängig eines der wichtigsten Denkmäler.

Die Darstellung des *Himmlischen,* Heiligen, *Übersinnlichen* hat noch ganz dieselbe Grundlage wie zur byzantinischen Zeit; in symmetrischer Gruppierung und Haltung, ganz ernst und ruhig ragt es in die irdischen Vorgänge herab, als etwas sich von selbst Verstehendes, dem noch der volle, auch apokalyptische Glaube entgegenkommt; bei der idealen Betrachtungsweise des Raumes findet es auch äußerlich von selbst seine Stelle. (Erst das 15. Jahrhundert fing an, den Himmel durch Wolkenschichten räumlich zu erklären, und erst Coreggio gibt den Wolken jenen bestimmten kubischen Inhalt und Konsistenzgrad, welcher sie zur ganz örtlich berechenbaren Unterbringung von Engeln und Heiligen geeignet macht.) Es sind die seit der altchristlichen Zeit kunstüblichen Gedanken, die in jeder, selbst in verschrumpft byzantinischer Form imponieren, hier aber in schöner Verjüngung auftreten. Das, was so lange Jahrhunderte bloße Andeutung gewesen war, gewinnt endlich eine erhabene Wirklichkeit, soweit eine solche überhaupt im Sinne des Jahrhunderts lag.

Hier muß vorläufig von den *Weltgerichtsbildern* die Rede
a sein. Es hatten schon lange, auch im Orient, solche existiert, ehe Orcagna das seinige malte (Camposanto). Allein bei ihm erst ist der Richter nicht bloß eine Funktion, sondern ein persönlicher Charakter, dem die Wendung und die berühmte Gebärde ein imposantes Leben verleihen. Der damalige Glaube wies bereits der Madonna eine fürbittende Teilnahme beim Weltgerichte an; der Maler gab ihr denselben mandelförmigen Heiligenschein (Mandorla) wie Christus; ihre Unterordnung wird nur dadurch angedeutet, daß ihre Stellung der seinigen fast parallel folgt. Die Apostel sind keine bloßen Anwesenden mehr, sondern sie nehmen den stärksten innern Anteil; wir sehen sie trauernd, erschrocken auf den Richter hinblickend, niedergeschlagen in sich gekehrt, auch miteinander redend. Sogar einer der Engelherolde kauert furchtsam auf einer Wolke, den Mund mit der Hand verdeckend. Höchst energisch vollziehen dann unten fünf Erzengel das Geschäft des Seelenscheidens; in den beiden, welche die Herüberstrebenden in die Hölle zurückdrängen, ist die herbste Wirkung beabsichtigt und erreicht.

Auch bloße *Glorien* sind bei dieser Schule immer höchst beachtenswert. Die ererbte Symmetrie in der Haltung der Hauptfigur und der Engelscharen wird mehr oder weniger

beibehalten, aber mit grandiosem Leben durchdrungen. Man kann nichts Eigentümlicheres sehen, als (Camposanto, Gesch. des Hiob) die Erscheinung Gottes in ovaler Glorie a mit sechs Engeln über seiner Landschaft mit grünem Meer, gelber Erde und rotem Himmel; Satan tritt auf einem Fels in Gottes Nähe. Kein Effekt des Lichtes und des Raumes könnte den echten, großartigen Charakter dieser Theophanie irgend erhöhen.

Oder (ebenda) Mariä Himmelfahrt, von Symone: drei b Engel auf jeder Seite, und zwei stärkere, männliche Engel unten tragen und halten den Rand der Mandorla, in welcher die Jungfrau ihrem Sohn entgegenschwebt. Glaubt man ihr nicht viel eher, daß sie wirklich schwebe und ein überirdisches Dasein habe als jenen zahlreichen Madonnen der letzten Jahrhunderte auf den mit zerstreuten Engeln besäeten Wolkenhaufen, mit Lichteffekt und Untensicht? — Das Schweben wird aber überdies in der Schule Giottos nicht selten so anmutig und feierlich dargestellt, daß man die vollendete Kunstepoche vor sich zu haben glaubt. Es sind in Orcagnas Weltgericht zwei Engel, die bis auf c Raffael schwerlich mehr ihresgleichen haben.

Außer den biblischen und legendarischen Stoffen erging sich aber die Schule noch in freien, großen *symbolisch-allegorischen* Bildern und Bilderkreisen. Sie hing dabei, wie oben bei Anlaß der Skulptur (S. 541) angedeutet wurde, von einer gelehrt literarischen und poetischen Bildung ab, welche der stärkere Teil und durch einen Genius wie Dante repräsentiert war. Schon bei dem großen Dichter aber darf man sich wohl fragen, ob er durch seine Symbolik oder trotz derselben groß ist. Dieselbe war nicht durch und mit Dichtung und Kunst entstanden wie im Altertum, sondern Dichtung und Kunst mußten sich ihr bequemen. Bei Dante freilich liegt alles untrennbar durch- und ineinander; er ist ebensosehr Gelehrter und Theolog als Dichter. Der Künstler dagegen war hier auf etwas außer seiner Sphäre Liegendes angewiesen, er mußte dienen und tat es mit heiligem Ernst. Wir aber sind nicht verpflichtet, die Empfindungsweise einer zwar strebenden, aber doch nicht harmonischen Zeit und noch viel weniger ihre zu einer wunderlichen Enzyklopädie geordneten Bildungselemente zur Norm für uns selber zu machen; vielmehr muß hier neben dem Ewigen, das jene Kunst schuf und dem wir ganz folgen können, auch das Vergängliche und Befangene anerkannt werden.

Die *Allegorie* ist zunächst die Darstellung eines abstrakten Begriffes in menschlicher Gestalt. Um kenntlich zu sein, muß sie in Charakter und Attributen diesem Begriff möglichst zu entsprechen suchen; nicht immer kann man durch eine Beischrift nachhelfen. Ich bekenne, daß mich von allen giottesken Allegorien eine einzige wahrhaft ergreift,
a die Gestalt des Todes im Trionfo della morte Orcagnas; sie ist eben keine bloße Allegorie, sondern eine dämonische
b Macht. Die Tugenden und Laster, wie sie z. B. Giotto in der Arena (untere Felder) angebracht hat, sind für uns doch nur kulturgeschichtlich interessante Versuche, das Allgemeine zu veranschaulichen; in unsrer Empfindungsweise finden sie keine Stelle. Wer in Italien allmählich z. B. einige hundert Darstellungen der vier Kardinaltugenden aus allen Epochen der christlichen Kunst durchgesehen hat, wird sich vielleicht mit mir darüber wundern, daß so weniges davon im Gedächtnis haften bleibt, während historische Gestalten sich demselben fest einprägen. Der Grund ist wohl kein andrer, als daß jene nicht durch unsre Seele, sondern nur an unsern Augen vorübergegangen sind. Die drei christlichen Tugenden, Glaube, Liebe, Hoffnung, prägen sich schon viel fester ein, weil sie nicht wesentlich durch äußere Attribute, sondern durch gesteigerten Seelenausdruck charakterisiert zu werden pflegen und uns daher zum Nachempfinden auffordern. Die Künste und Wissen-
c schaften, in der Cap. degli Spagnuoli bei S. Maria novella in großer vollständiger Reihe vorgetragen und von ihren Repräsentanten begleitet, würden uns ohne die sienesisch
d süßen Köpfe gleichgültig lassen; Giotto in seinen Reliefs am Campanile, welche ein Jahrzehnt neuer sein können als diese Gemälde, ersetzte nicht umsonst die allegorische Figur durch das Bild der entsprechenden Tätigkeit. — Und woher stammt im Grunde die Anregung zu dieser durch das ganze (auch byzantinische) Mittelalter gehenden Lust am Allegorischen? Sie war ursprünglich das Residuum der antiken Mythologie, welche mit dem Christentum ihre wahre Bedeutung eingebüßt hatte. Ihr Ahn hieß Marcianus Capella und lebte im 5. Jahrhundert. Die Kunst wird die Allegorie nie ganz entbehren können und konnte es schon im Altertum nicht, allein sie wird in ihren Blütezeiten einen nur mäßigen Gebrauch davon machen und keinen geheimnistuenden Hauptakzent darauf legen. (Vgl. S. 664 ff.)

Hauptsächlich aber wird sie derartige Gestalten abgesondert darstellen und nicht in historische Szenen hineinversetzen. (Vgl. Raffael: Decke der Camera della Segnatura, a
und Saal Konstantins.) Giotto war kühner: er ließ sich, ohne Zweifel durch Dante, verführen, in der Unterkirche von Assisi unter anderm eine wirkliche Vermählungs- b
zeremonie des heil. Franziskus und einer Figur, welche die Armut darstellt, abzuschildern; beim Dichter bleibt der Vorgang Symbol, und der Leser wird darüber keinen Augenblick getäuscht; beim Maler wird es eben doch eine Trauung, und wenn er noch so viele Winke und Beziehungen ringsum aufhäuft, wenn auch Christus dem heil. Franz die Armut zuführt und es dabei geschehen läßt, daß zwei Buben sie mißhandeln, wenn auch ihr Linnenkleid in Fetzen geht u. dgl. m. Die Verpflichtung zur Armut als eine Vermählung mit ihr zu bezeichnen, ist eine Metapher, und auf eine solche darf man gar nie ein Kunstwerk bauen, weil sie als Metapher, d. h. „Übertragung auf eine neue fingierte Wirklichkeit" im Bilde ein notwendig falsches Resultat gibt. Wenn spätere Künstler z. B. die mit der Zeit an den Tag gekommene Wahrheit darstellen wollten, so kam dabei ein absurdes Bild zustande wie folgt: ein nackter geflügelter Greis mit Stundenglas und Hippe deckt ein verhülltes Weib auf! — Sobald man eben die allegorischen Figuren in sinnliche Tätigkeit versetzen muß, ist ohne die Metapher beinahe gar nichts auszurichten und mit ihr nur Widersinniges. Auch die übrigen Allegorien des Mittelgewölbes der Unterkirche von Assisi sind an sich so barock als die des 17. Jahrhunderts. Da verscheucht die Buße mit einer Geißel die profane Liebe und stürzt die Unreinigkeit über den Fels hinab. Die Keuschheit sitzt wohlverwahrt in einem Turm; die Reinigkeit wäscht nackte Leute und die Stärke reicht das Trockentuch her. Der Gehorsam, von der zweiköpfigen Klugheit und der Demut begleitet, legt einem Mönch ein Joch auf; einer der anwesenden Engel verjagt einen Zentauren, womit der Eigensinn, d. h. die phantastische Kaprice, gemeint ist. Ohne den tiefen Ernst Giottos, der auch hier nur das Notwendige und dieses so deutlich als möglich — ohne alle versüßende Koketterie — ausdrückt, würden diese Szenen profan und langweilig wirken[1].

[1] In den ersten Abschnitten des Vasari wird noch mancher Allegorien aus jetzt nicht mehr vorhandenen Werken umständliche Erwähnung getan.

Die Kunst empfand das Ungenügende aller Allegorik auch recht wohl. Als Ergänzung schuf sie z. B. jene meist dem Altertum entnommenen Repräsentanten der allgemeinen
a Begriffe und gesellte sie den Allegorien einzeln bei, wovon die genannte Cap. degli Spagnuoli das vollständigste Beispiel liefert. (Auch Dante macht von dieser Repräsentation bekanntlich den stärksten Gebrauch.) Solche Figuren, namentlich wenn sie nicht besser stilisiert sind als bei
b Taddeo di Bartolo (Vorraum der Kapelle des Pal. pubblico in Siena), bleiben doch bloße Kuriosität; sie geben den Maßstab des naiven historischen Wissens jener Zeit, die nach Valerius Maximus und andern Quellen dieser Art neue Ideale proklamiert.

Ungleich wichtiger und selbständiger als dieses buchgeborene allegorische Element ist in Giottos Schule das *symbolische*. Es gibt hohe, gewaltige Gedanken, die sich durch keinen bloß historischen Vorgang versinnlichen lassen und doch gerade von der Kunst ihre höchste Belebung verlangen. Das betreffende Kunstwerk wird um so ergreifender sein, je weniger Allegorie, je mehr lebendiges, deutliches Geschehen es enthält. Die künstlerische Symbolik spricht teils gruppen- und kategorienweise, teils durch allbekannte historische Charaktere. Das Größte, was von dieser Art vorhanden ist, trägt am wenigsten den Stempel der bloßen subjektiven Erfindung; es sind vielmehr große Zeitgedanken, die sich fast mit Gewalt der Kunst aufdrängen.

Zu diesen Gegenständen gehört schon das ganze Jenseits, obwohl nicht unbeschränkt. Soweit das Evangelium und die Apokalypse in ihren Weissagungen gehen, hat die Kunst noch einen Boden, der mit dem Historischen von gleichem Range ist. Erst mit den einzelnen Motiven, die hierüber hinausgehen, beginnt die freie Symbolik. Das *Weltgericht* in seinen drei Abteilungen: Gericht, Paradies und Hölle, hat in dieser Schule drei mehr oder weniger
c vollständige Darstellungen erhalten: die (sehr zerstörte)
d Giottos[1] an der Vorderwand der Arena zu Padua, und die

[1] Merkwürdigerweise ist Giotto in der Gruppierung freier als Orcagna; er gibt noch bewegte Scharen, die ungleiche Luftentfernungen zwischen sich haben. Christus und die Apostel sind noch ohne den momentanen Ausdruck, den ihnen Orcagna verlieh. Nach der zierlich scharfen Behandlung zu urteilen, wäre das Weltgericht der am frühesten gemalte Bestandteil der Fresken der Arena.

der beiden Orcagna in S. Maria novella (Cap. Strozzi) und a
im Camposanto (der unterste Teil von dem schlechten
Übermaler wesentlich verändert). Die Hölle ist an beiden
letztern Orten mit offenbarem Anschluß an Dante nach
Schichten oder Bulgen eingeteilt, in welche die einzelnen
Sünderklassen nach Verdienst eingeordnet sind. Ich über-
lasse es einem jeden, über Dantes Unternehmen, über dies
eigenmächtige Einsperren der ganzen Vor- und Mitwelt in
die verschiedenen Behälter seiner drei großen Räume zu
denken wie er will; nur möge man sich im stillen fragen:
wo hätte er dich wohl hingetan? Es ist nicht schwer, die-
jenigen verschiedenen Höllenbulgen im Gedicht nachzu-
weisen, wohin z. B. die meisten jetzigen Anbeter des
Dichters selbst zu sitzen kämen. Aus dem Gedichte spricht
nur zu oft der Geist der unerbittlichen, unauslöschlichen
Zwietracht, welcher das Unglück Italiens verschuldet hat.
Auch in dem symbolischen Inhalt überhaupt, so schwer
und künstlich er verarbeitet ist, liegt, wie gesagt, nur der
kulturgeschichtliche, nicht der poetische Wert der Divina
Commedia. Der letztere beruht wesentlich auf der hohen,
plastischen Darstellungsweise der einzelnen Motive, auf
dem gleichmäßig grandiosen Stil, wodurch Dante der Vater
der neuern abendländischen Poesie wurde.

Die Malerei konnte sich von dieser Seite seines Wesens nur
einen Teil aneignen; das Schön-Episodische fiel in den
Höllenbildern weg, und es blieb nur die Gruppierung
nackter Körper nach Abteilungen als künstlerisch dank-
bares Element übrig. In dem Bilde des Camposanto ist
denn auch die eine Gruppe der Zusammengekauerten, die b
aneinander nagen, von vorzüglicher Bedeutung. Das Bild
in S. Maria novella dagegen, welches Vollständigkeit des c
Höllenzyklus bezweckt und deshalb nur kleine Figuren
enthält, ist künstlerisch so viel als nichtig.

Das Weltgericht selber bleibt von Dante frei, wie sich von
selbst versteht. Die Kunst des 14. Jahrhunderts zeigt sich
hier in ihrer Beschränkung groß; sie verzichtete im wesent-
lichen darauf, das Raumlose räumlich, das Passive körper-
lich und dramatisch interessant zu machen; in regel-
mäßigen Schichten von Köpfen drückte sie diesseits Jubel
und Seligkeit, jenseits Jammer und Verdammnis kollektiv
aus; nur mäßig, aber bedeutend gewählt sind ihre Epi-
soden; in dem Bilde des Camposanto ist z. B. ein Zug der
echtesten Symbolik die Gruppe der von Teufelshänden ge- d

packten Frauen, welche die andern (nicht unwillkürlich, sondern) als Genossinnen und Mitschuldige mit sich reißen; oder die aufs höchste gesteigerte Inbrunst des auf einer Wolke am Rand einer Reihe knienden Johannes d. T.; es ist richtig und schön gedacht, daß der Vorläufer Christi an diesem höchsten Akt seiner Macht gerade diesen Anteil habe. Von der himmlischen Gruppe ist schon die Rede gewesen. — In S. Maria novella kommt eine besondere
a Darstellung des Paradieses hinzu, welche durch die süßere Schönheit ihrer Köpfe vor den mehr sinnlich energischen des Bildes im Camposanto einen gewissen Vorzug hat. Der Unterschied des heiligen Daseins gegenüber dem gewaltigen Akt des Gerichtes ist dadurch ausgedrückt, daß die Köpfe nicht wie hier im Profil gegen Christus, sondern in ganzer Ansicht gegen den Beschauer gerichtet sind. Mit so leisen Mitteln muß diese Kunst wirken.

Die Teufel, wo sie vorkommen (außer den genannten
b Bildern z. B. besonders reichlich in der Cap. degli Spagnuoli, wo Christus im Limbus erscheint), sind reine Karikaturen und Satan selbst am meisten. Vor lauter Teufelhaftigkeit haben sie gar nichts Dämonisches.

Von den übrigen symbolischen Kompositionen der Schule
c ist der Trionfo della morte weit die bedeutendste. Sie bedarf weiterer Erläuterungen gar nicht, weil hier der symbolische Gedanke rein im Bilde aufgeht. Die Gegensätze sprechen in Gestalt von Gruppen sich klar genug gegeneinander aus. Orcagna war auch als Künstler dem ganzen reichen Gedanken völlig gewachsen.

Dies gilt von dem großen symbolischen Fresko des Am-
d brogio Lorenzetti im Pal. pubblico zu Siena, mit der Darstellung der Folgen des guten und des tyrannischen Regimentes, lange nicht im gleichen Maße; doch ist die buchmäßige Allegorie wenigstens mit Zügen echter und schöner Symbolik gemischt. (Im Oktober 1853 war die betreffende Sala delle Balestre nicht zugänglich.)

e Dagegen fehlte es den Malern der *Capella degli Spagnuoli* bei S. Maria novella nicht an der Gestaltungskraft auch für das Bedeutendste. Außer jener großen allegorischen Darstellung (linke Wand), wo S. Thomas von Aquino in der Mitte aller Wissenschaften und Künste thront, schufen sie an der rechten Wand ein symbolisches Bild: die Bestimmung und Macht der Kirche auf Erden. (Das Einzelne ist in den Handbüchern nachzusehen.) Ein überreiches, sorg-

fältig und schön durchgeführtes Werk, aber vollkommen aus der Buchphantasie, nicht aus der Künstlerphantasie entstanden, weshalb es denn auch eines Buches zur Erklärung bedarf. Wie anders deutlich und ergreifend spricht der Trionfo della morte. Wie anders großartig hätte sich auch das Bild der Kirche symbolisch geben lassen! Freilich im Kloster von S. Maria novella hätte sich auch ein Orcagna einem gegebenen dominikanischen Programm aus guten Gründen ohne Widerrede gefügt.

Diese theologisierende Phantasie hat noch mehr als einmal der Kunst den echten Gestaltungstrieb verleidet. Man sehe bei Pietro di Puccio (Camposanto) Gott als Schöpfer und a
Herrn der Welt dargestellt. Es ist eine riesige Figur, die einen ungeheuern Schild mit den konzentrischen Himmelssphären vor den Leib hält; unten schauen die Füße hervor. Somit ist freilich jeder Gedanke an eine Immanenz Gottes in der Welt beseitigt[1].

Oder die Glorie des heil. Thomas von Aquino, auf einem b
Altar links in S. Caterina zu Pisa, von einem gewissen Francesco Traini (an sich ein geringes Bild). Hier sollte die geistige Einwirkung, welche der Heilige von verschiedenen Seiten empfangen und auf die Gläubigen ausgeübt, symbolisch dargestellt werden. Der Maler (oder sein Ratgeber) machte dies auf die leichteste Weise mit goldenen Strahlen ab. Von dem oben angebrachten Christus geht je ein Strahl auf jeden der sechs Apostel und drei auf den in der Mitte thronenden S. Thomas; von jedem Apostel und von den weiter unten stehenden Heiden Plato und Aristoteles geht je ein Strahl auf den Kopf des Thomas, von dem Buch des Thomas (der Summa) gehen viele Strahlen auf die unten ver-

1 Wie roh auch jene große Zeit noch bisweilen sein konnte, zeigt das Wiederauftauchen der absurdesten symbolischen Notbehelfe des frühern Mittelalters. An der Oberschwelle der Seitentür von SS. An- *
nunziata in Arezzo sind die vier Evangelisten zwar als menschliche drapierte Halbfiguren, aber mit den Köpfen ihrer Embleme dargestellt. (Noch Spinello wagte dasselbe zu malen, in einem jetzt untergegangenen Fresko.) — Auch das allzu umständliche Verhältnis des Evangelisten zur Feder ist schon ein frühmittelalterlicher Notbehelf, den z. B. Bartolo von Siena wieder aufgriff (dortige Aka- **
demie, erster Gang); Markus spitzt seine Feder, Lukas besieht sie, Matthäus taucht sie ein, nur Johannes schreibt. Wer hierin tiefere Bezüge findet, dem darf man die Freude nicht verderben. Mit andern Eigenheiten ging auch diese von Siena auf die Peruginer über und kommt bei Pinturicchio von neuem zum Vorschein.

sammelten Geistlichen; mitten auf der Erde liegt ein widerlegter Ketzer. Das Wesentliche in dieser ganzen Darstellung ließ sich schon mit dem bloßen Lineal hervorbringen.

An einem Traini und seiner Eigentümlichkeit ging nun nicht eben viel verloren, aber bei andern darf man es wohl bedauern, daß die Theologie ihnen Gedankengänge vorschrieb, während sie aus eigenen Kräften die gegebenen Grundideen höher verherrlicht haben würden.

Glücklicherweise war Giotto selbst freier gewesen, als er in
a einer Abteilung des obengenannten Gewölbes der Unterkirche von Assisi die Glorie des heil. Franziskus malte: der Heilige als Verklärter, im goldgewebten Diakonengewand, mit einer Kreuzfahne, umschwebt von Engelchören. Dies ist echte, deutlich sprechende Symbolik. Die S. 732, b erwähnte Glorie des heil. Thomas von Aquino dagegen mußte mit Allegorien vermischt werden, weil der Triumph des gelehrten Heiligen über alle einzelnen Wissenschaften und Künste zur Anschauung kommen sollte.

Die Schule Giottos ergeht sich nur in Fresko und nur in der bewegten Handlung mit voller Freiheit und Größe. Ihre *Altarwerke*, welche fast durchaus nur ruhige Andachtsbilder sind, geben einen sehr beschränkten Begriff von ihrem Wesen, sind aber für die Beurteilung ihres technischen Vermögens (und *Wollens*) von Wichtigkeit.

Die kunstgeschichtlich bedeutendsten derselben wurden bereits oben genannt. Außerdem erhält fast jede ältere Kirche Toskanas irgendein Stück, und dann bilden die aus vielen
b Kirchen und Klöstern vereinigten in der Akademie zu Florenz eine ganze große Sammlung (hauptsächlich in der Sala delle Esposizioni)[1]. Wer Zeit und Lust hat, mag sie allmählich nach Manieren und einzelnen Meistern sondern; hier nur einige allgemeine Bemerkungen.

Es handelt sich fast immer um eine thronende Madonna mit Engeln und Heiligen; außerdem kommt am ehesten die Krönung der Maria durch Christus vor[2]. Die Heiligen stehen teils einzeln, teils hintereinander geschichtet seitwärts; in der Regel durch eigene Einfassungen, Säulchen usw. ge-

[1] Außerdem eine Anzahl in der mediceischen Kapelle bei S. Croce, am Ende des Ganges vor der Sakristei.

[2] Himmelfahrt und Krönung der als irdisches Weib geborenen Jungfrau war jedem einzelnen eine Gewähr und damit ein Symbol der seligen Unsterblichkeit. Daher ist diese Darstellung besonders häufig an Gräbern, in Bildern von Familienkapellen usw.

trennt. Die Richtung ist meist die der Dreiviertelansicht, damit die Gestalt ebensosehr dem andächtigen Beschauer als der Jungfrau zugewandt sei; nur die *vor* ihr Knienden sind ganz im Profil dargestellt. Seitenblicke zum Behuf der Abwechslung kommen noch nicht vor. Die Stellung meist ruhig; nur etwa Johannes d. T. mit erhobenem Arm, als Prediger, oder um auf das Kind hinzuweisen. Maria durchgängig von schlichtem Ausdruck, ohne irgendeinen Zug besonders gesteigerten Gefühles; beim Kinde der Anfang eines harmlosen Vergnügens, ohne welches in der Tat kein gesundes Kind still sitzt, etwa das Spiel mit einem Hänfling. Die Färbung im ganzen licht, wie sie die Tempera verlangt. Die durchgehende Grundlage bilden Rot, Blau und Gold. (Die Kreise von Cherubsköpfen ganz blau und ganz rot.) In der Gewandung sind die gewirkt gedachten Prachtmuster ungleichmäßiger angewandt als bei den Sienesen, dafür tritt der würdige und schöne Wurf viel mehr als Hauptzweck hervor. Man kann es verfolgen, wie die Kunst an den verhältnismäßig wenigen Hauptmotiven mit Anstrengung weiterbildet: es ist der Mantel der thronenden Madonna, derjenige der auf dem einen Knie liegenden Figuren, der mit der einen Hand aufgefaßte Mantel der Stehenden, die strammfallende Kutte der h. Mönche, die schwer gestickte Dalmatika der Diakonen usw. Für die Köpfe spricht die Schule hier ihre Absicht deutlicher aus als in den meisten Fresken. Wenn ich mich nicht täusche, so tritt viel speziell Florentinisches im Oval und in der Bildung der Nase und des Mundes zutage. Das momentan Beseelte darf man hier überhaupt noch nicht erwarten.

Die Altarstaffeln (*Predellen*) wiederholen so ziemlich in ihren Geschichten die Kompositionen der Fresken; sie sind also eine Verkleinerung des Großen. In der nordischen Kunst sind so oft umgekehrt die größern Bilder eine Vergrößerung des im kleinen als Miniatur Gedachten.

Zur Beurteilung dieser Tafelmalerei der Nachfolger Giottos und der Sienesen ist es notwendig, sich das Ganze der Altarwerke zu vergegenwärtigen, die man jetzt in Galerien, Kirchen und Sakristeien meist in ihre einzelnen Teile zersplittert antrifft, — in der Regel weil sie bei irgendeinem Umbau der Kirche zu dem Barockstil der neuen Altäre als in die Breite gehendes Ganzes nicht passen wollten. Ganz erhaltene Beispiele mit möglichst reicher Ausstattung sind sehr selten; eines findet sich z. B. in der

a Akademie zu Florenz (Saal der Ausstellung); ein noch voll-
b ständigeres in S. Domenico zu Cortona, an der linken Wand. Dieses Altarwerk eines nicht gerade bedeutenden Meisters, Lorenzo di Niccolò, hat noch außer dem Hauptbilde (Krönung Mariä) alle seine Nebenbilder, Fries- und Giebelfüllungen, Oberbilder, Untersatzbilder (Predellen) und an den Flächen der Seitentürmchen die sämtlichen Täfelchen mit Einzelheiligen; auch alles Architektonische — üblicherweise die Nachahmung eines Kirchenbaues — ist wohlerhalten. Hier lernt man erst erkennen, für welchen Raum und für welchen Teil eines Gesamtwerkes z. B. Fiesole jene jetzt in alle Welt zerstreuten Tafeln gemalt hat. Daß ein Altar dieser Art, mit einer solchen Menge von Einzelheiten, einen ruhig-großen Eindruck machen sollte, darf man weder erwarten noch verlangen.

Endlich sind in Toskana aus dem 13. und 14. Jahrhundert eine Menge gemalter *Kruzifixe,* oft von kolossaler Größe, erhalten. Sie hingen früher, nach dem Gebrauch der katholischen Welt, frei und hoch über dem Hauptaltar, mußten aber in der Barockzeit jenen bekannten, pomphaften Architekturen mit Gemälden weichen und erhielten ihre Stelle z. B. über dem Hauptportal, neuerlich
c auch in Sammlungen. (Mehrere in der Akademie zu Siena.) Man wird im ganzen finden, daß sie je älter, desto unwürdiger sind, mit weitausgebogenem, grünlich gefärbtem Leibe. Erst Giotto stellte etwas darin dar, was dem Sieg über den Tod ähnlich sieht; wenn auch der Crucifixus im
d Gang zur Sakristei von S. Croce in Florenz schwerlich von ihm sein mag, so wäre doch ein solches Werk ohne seinen Einfluß nicht vorhanden. (Zwei andre in der Sakristei
e selbst.) — An den vier Enden der Bretter insgemein die vier Evangelisten, oder rechts und links Sonne und Mond als Personen, die ihr Haupt verhüllen; die Senkung des Hauptes Christi meist ganz naiv durch schräge Richtung des obern Brettes verdeutlicht.

Die Schule von *Siena*, welche im 13. Jahrhundert mit Guido und Duccio (S. 703, 327) so bedeutende Elemente der Schönheit entwickelt hatte, besaß im 14. Jahrhundert keinen Künstler, der Giottos Einfluß entweder die Spitze geboten, oder denselben auf fruchtbringende Weise mit der einheimischen Richtung verschmolzen hätte Sie teilte schon die florentinische Liebe für große Bilderkreise in Fresko nicht in besonderem Grade; ihr vorzüglichster

Meister zu Giottos Zeit, *Simone di Martino*, scheint sich nirgends über das ruhige Andachtsbild erhoben zu haben. Freilich sind seine Madonnen durch ihre Pracht und miniaturartige Feinheit, durch den Schwung der Gewänder und die eigentümliche Schönheit der Züge wahre Juwelen der mittelalterlichen Kunst; doch gibt ihnen die konventionelle Bildung des Auges und des Mundes, die bei Duccio noch nicht merklich auffällt, immer etwas Befremdliches. (Die unzweifelhaften sind sehr selten[1] und meist außerhalb Italiens; von ihm und Lippo Memmi die große Verkündigung in Florenz, erster Gang der Uffizien, datiert 1333; unangenehm durch die Gebärde der Madonna.) — Simones großes Fresko im Pal. pubblico zu Siena (Sala del Consiglio), die Madonna umgeben von vielen Heiligen, deren einige den Baldachin über ihr tragen, ist so symmetrisch und regungslos als irgendein Altarbild, im einzelnen aber von einer Schönheit, nach welcher die Florentiner nicht einmal gestrebt hätten. Von seinem Schüler *Lippo Memmi* besitzt Siena wenigstens noch ein sicheres Madonnenbild in der Kirche della Concezione oder ai Servi (im rechten Querschiff, über der Tür zum Sakristeigang); das große Altarwerk in der Akademie (erster Raum) gehört ihm nur nach Vermutung. Sonst gibt die Sammlung der Akademie von Siena (erster bis dritter Raum) eine Übersicht der dortigen Malerei des 14. Jahrhunderts, die im ganzen einen merkwürdigen Stillstand beurkundet, eine ungesunde Befangenheit in der einmal angenommenen Gesichtsbildung und in einzelnen byzantinischen Manieren (aufgesetzte helle Lichter, Prachtmuster der Gewänder und der Gründe, grüne, vielleicht nur durch Verderbnis einer Mineralfarbe so gewordene Fleischschatten usw.)

a b c d

Die einzelnen Künstlercharaktere müssen dem Studium an Ort und Stelle überlassen bleiben, da wir es nicht mit den Zurückgebliebenen, sondern mit den Vorwärtsstrebenden zu tun haben. Unvermeidlich drang von Florenz und von dem übrigen Italien aus die allverbreitete, zum Gemeingut der Nation gewordene Erzählungsweise Giottos auch nach Siena; *Ambrogio Lorenzetti* malte in der Sala delle balestre des Palazzo pubblico auch jene große symbolische Komposition in giottesker Art, die Folgen des guten und des

e

[1] In Pisa sollen Reste eines sehr vorzüglichen Altarwerkes an verschiedenen Orten zerstreut sein. Ob die Tafeln in der Akademie zu Pisa von ihm sind? *

schlechten Regimentes; mit seinem Bruder *Pietro* schuf er sogar im Camposanto zu Pisa jenes große, an guten Einzelheiten so reiche Fresko der Einsiedler in der Thebais; allein hier wie in den Tafelbildern der Schule macht das historisch Erzählende in Komposition und Zeichnung doch einen wesentlich sekundären Eindruck. Die chronikalisch kind-
a lichen, braun in braun gemalten Kriegsbilder in der Sala del consiglio, welche man dem Ambrogio vielleicht mit Unrecht zuschreibt, mögen ganz außer Rechnung bleiben; ihr sachliches Interesse ist indes nicht gering. Von dem Besten dieser Reihe, *Berna da Siena,* enthält die Vaterstadt
b gerade nichts Nennenswertes; die stark übermalten Fresken am Tabernakel des Laterans in Rom scheinen ehemals sehr anmutig gewesen zu sein; auch seine Arbeiten in der Kathe-
c drale von S. Gimignano werden gerühmt. Immer wird man bei dieser Schule die reinen Andachtsbilder vorziehen; so
d gibt z. B. ein Altarwerk von Pietro Lorenzetti (Akademie, erster Raum) wenigstens das Hochfeierliche, die Pracht der Goldmuster, die symmetrisch schwebenden Engelschwärme u. dgl. in früher Vollständigkeit.

Das Ende dieser halb von Giottos Geist berührten Malweise verzieht sich mit *Bartolo da Siena* und seinen Schülern *Taddeo* di Bartolo und *Domenico* di Bartolo bis weit in das
e 15. Jahrhundert hinein. Ihre Andachtsbilder (Akademie) zehren von der Inspiration des Pietro Lorenzetti u. a., wenn sie auch scheinbar reicher sind; Taddeos Fresken in
f der obern Kapelle des Pal. pubblico sind nicht besser als giotteskes Mittelgut; diejengen vor dem Gitter (große Männer des Altertums, Planetengottheiten usw.) nicht einmal dieses. Mit Domenico bricht der Stil um und der Realismus des 15. Jahrhunderts dringt ein, doch einstweilen nur stellenweise, so daß sich im ganzen noch die alte Auffassung und sehr viel von der alten Detailbildung behauptet. Die Meister dieses wunderlichen Zwitterstiles (Akademie,
g dritter Raum), ein Giovanni di Paolo, Pietro di Giovanni, Sano di Pietro, Pietro di Domenico sind neben ihren Zeitgenossen aus andern Schulen nicht der Rede wert. Wie es sich mit denjenigen Sienesen verhielt, die sich entschiedener der neuen Auffassung in die Arme warfen, wie Matteo di Giovanni u. a., wird unten kurz berührt werden. Das stolze Siena, das um das Jahr 1300 zur Anführerschaft in der italienischen Malerei berufen schien, sollte erst zwei Jahrhunderte später denjenigen Augenblick erleben, da

seine Maler, abgeschlossen und wenig gekannt, das Panier der wahren Kunst höher emporhielten als irgendeine Schule Italiens mit Ausnahme der venezianischen.

Ist nun der Maler, welcher im Camposanto zu Pisa, oder derjenige, welcher in der Cap. degli Spagnuoli zu Florenz *Symon von Siena* heißt, identisch mit Simone di Martino? Namengebungen sind überhaupt nicht die Aufgabe dieses Buches. An Simone di Martino erinnern die Allegorien der Wissenschaften in der Cap. degli Spagnuoli wenigstens im Ausdruck der Köpfe ziemlich direkt (S. 711, b); dagegen möchten die Sachen im Camposanto von einem Spätern herrühren, welcher beiden Schulen zugleich angehörte.

Ugolino da Siena ist, dem oben (S. 712, f) genannten Madonnenbild zufolge, in seinem Stil eher ein Florentiner. Das berühmte silberne Reliquiarium, mit zwölf Emailbil- a
dern, die Geschichte des Fronleichnamsfestes enthaltend (Santo Corporale), im Dom von Orvieto, für welches ein Ugolino Vieri (1338) genannt wird, kenne ich nur aus Abbildungen; — die Chorfresken desselben Domes, von Ugo- b
lino di Prete Ilario, habe ich nur flüchtig gesehen; sie scheinen wiederum eher florentinisch als sienesisch. Ob die drei Maler identisch sind, weiß ich nicht zu ermitteln.

Nach der Aufzählung dessen, was durch Giotto selbst und unter seinem nähern, zum Teil unmittelbaren Einfluß zustande kam, gehen wir über zur Betrachtung der entferntern Wellenschläge, durch welche er die damalige italienische Kunst bis weit hinaus bewegt. Sehr wahrscheinlich waren zu seiner Zeit mehrere Lokalschulen auf einer ähnlichen Bahn wie die seinige; die Zeit, die ihn reifte, wirkte sich auf sie; allein nur um so unvermeidlicher mußten sie dann unter seine Botmäßigkeit geraten, hier mehr, dort weniger. Er hatte von Padua bis Neapel und westlich bis Avignon an so vielen Orten große Denkmäler hinterlassen, daß man seine Neuerung überall kannte und sich danach richten konnte; rechnet man noch die Werke seiner Schule hinzu, so war in ganz Italien keine künstlerische Potenz mehr vorhanden, die sich dieser Masse des Großen und Neuen gänzlich hätte erwehren können. Scheinbar selbständig blieben nur die Unfähigen. Unter den Oberitalienern mußten die *Bolognesen* der ganzen Einwirkung von der florentinischen Schule aus am unfehlbarsten ausgesetzt sein. Aber ihre malerische Tätigkeit und Fähigkeit ist im 14. Jahrhundert erstaunlich lahm

und geringfügig. Der älteste von ihnen, *Vitale*, ein Zeitgenosse Giottos, ist wenigstens in einem Bilde der Pina-
a coteca zu Bologna (1320, thronende Maria mit zwei Engeln) süß und holdselig auf sienesische Weise, so daß man an Duccio erinnert wird. Die übrigen, halbgiottesken, sind in ihren Tafelbildern meist so gering, daß in Florenz von ihnen nicht die Rede sein würde. Und dieselbe Behandlungsweise, dieselbe Talentlosigkeit bleibt das Merkmal der Schule bis über die Mitte des 15. Jahrhunderts hinaus. Von diesen Madonnen- und Kruzifixmalern werden hauptsächlich genannt:

b *Lippo di Dalmasio.* Servi, eine der hintersten Kapellen des Chorumganges: Madonna mit SS. Cosmas und Damian; in derselben Kirche noch mehrere alte Madonnen von verschiedenen Händen.

c *Simone da Bologna.* In der vierten jener sieben Kirchen zu S. Stefano (S. Pietro e Paolo) rechts neben dem Chor: ein Crucifixus; — in der siebenten (S. Trinità) an einem Pfeiler: S. Ursula mit ihren Gefährten. (In der ersten dieser Kirchen, beiläufig gesagt, Fresken der Kreuztragung — links im Chor, und der Kreuzigung — auf dem Hochaltar. von einem auch der Herkunft nach unbekannten Maler des 15. Jahrhunderts. — In einem Gang an der siebenten Kirche: Anzahl kleiner altbolognesischer Bilder.) — In
d S. Giacomo maggiore, dritte Kapelle des Chorumganges rechts: Simones bester Crucifixus, datiert 1370. Einzelnes
e in der Pinacoteca.

Jacobus Pauli (den man in Bologna beharrlich mit dem
f unten zu nennenden Giacomo d'Avanzo identifiziert).
g Mehreres in der Pinacoteca; — an dem großen Altar in S. Giac. magg., dritte Kapelle des Chorumganges, rechts, ist von ihm die Krönung Mariä.

Die einzige Kirche, in der eine größere Reihe von Fresken der Schule erhalten ist, liegt vor Porta Castiglione auf dem Wege zur Villa Aldini; es ist die Madonna della Mezza-
h ratta. Hier sieht man gegenwärtig gewissenhaft gereinigt und zugänglich gemacht, Malereien von *Vitale* (das Presepio), *Jacobus* (wahrscheinlich Jac. Pauli, unter anderm der Teich von Bethesda und die Geschichte Josephs), *Simone* (der Kranke, welcher durch das Dach hereingelassen wird), *Christoforo* oder *Lorenzo* (Geschichten des Moses) usw. Der Durchschnitt ist beträchtlich besser als in den Tafelbildern.

In S. Petronio enthält die vierte Kapelle links unbedeu- a
tende Wandfresken (etwas um 1400), dem Bufallmaco oder gar dem Vitale zugeschrieben; beides chronologisch unmöglich. Der Maler hat z. B. in seinem Weltgericht schon begreiflicher und wirklicher sein wollen als Orcagna; seine Heiligen sitzen auf zwölf Reihen Bänken zu beiden Seiten Christi, gleichsam ein Konzil bildend. (Neuerlich dem Simone beigelegt.) — Die beiden Fresken b
in der ersten Kapelle links sind gering, ebenso was sonst noch aus dieser Zeit in der Kirche vorhanden ist.

Wie man in Bologna noch 1452—1462 malen durfte, zeigen in der Pinacoteca die Bilder des *Petrus de Lianoris,* c
des *Micchele Mattei* und der seligen Nonne *Caterina Vigri.*
(Von Mattei auch ein besseres Altarwerk in der Akademie d
zu Venedig.)

In *Modena* ist mir weder von *Thomas* noch von *Barnabas,* den beiden nach dieser Stadt benannten Malern, etwas zu Gesichte gekommen.

In *Parma* sind die Fresken jener Zeit im Dom ziemlich e
unbedeutend. (Vierte Kapelle rechts; — fünfte Kapelle links; — Nebenräume der Krypta.) — Das Baptisterium Seite 702, c.

In *Ferrara* enthält S. Domenico (fünfte Kapelle links) eine f
der schönern Madonnen des 14. Jahrhunderts, unabhängig von Giotto.

In *Ravenna* bietet das Gewölbe einer Nebenkapelle von g
S. Giovanni Evangelista gute und fleißige, spätgiotteske Malereien. (Evangelisten und Kirchenlehrer.)

Weit die wichtigste Stätte der oberitalischen Malerei ist in dieser Zeit *Padua,* wo Giottos großes Werk (s. oben) den Sinn für monumentale Kunst geweckt haben muß. Die lange dauernde Ausschmückung des Santo und die Kunstliebe des Fürstenhauses der Carrara kamen ganz wesentlich dem Fresko zugute. Vermutlich ist lange nicht alles erhalten[1]; von *Giusto Padovano* z. B. läßt sich nichts Beglaubigtes nachweisen. Die chronologisch sichere Reihe beginnt erst 1376 mit der Kapelle S. Felice im Santo h
(rechts, gegenüber der Kapelle des heil. Antonius), ausgemalt von den beiden Veronesen [*Giacomo?*] *d' Avanzo* und *Aldighiero* da Zevio. Die sieben ersten Bilder aus der Legende des heil. Jacobus, dem letztgenannten zugeschrieben, verraten schon eine eigentümliche und geistvolle Auf-

[1] Oder steckt unter der weißen Tünche, z. B. des Santo.

nahme der Stilprinzipien Giottos. Es ist einer der besten Erzähler, Zeichner und Maler dieser Zeit. Die übrigen Bilder der Legende und die große Kreuzigung an der Hinterwand sind Werke *d' Avanzos*. Dieser, als der erste Individualistiker, tut einen großen Schritt über Giotto und seine Schule hinaus. Er führt den physiognomischen Ausdruck seiner einzelnen Gestalten nach Charakter und Moment bis ins Äußerste durch, so daß der Rhythmus der Komposition bereits daneben zurücktreten muß. — Im Jahr 1377
a begannen die beiden Meister die Ausmalung der *Cap. San Giorgio* auf dem Platze vor dem Santo. (Bestes Licht: um Mittag. Die Entdeckung dieser Fresken verdankt man Ernst Förster.) Der Anteil Aldighieros ist hier nicht näher auszumitteln; jedenfalls kann das Ganze als d'Avanzos Werk gelten. In 21 großen Bildern sind hier die Jugendgeschichten Christi, die Kreuzigung, die Krönung Mariä und die Legenden des heil. Georg, der heil. Lucia und der heil. Katharina dargestellt. Die Komposition zeigt durchweg die Vorzüge, welche sie bei den besten Giottesken entwickelt; außer der sprechenden Deutlichkeit des Momentes ist auch die Gruppenbildung an sich schön, hauptsächlich aber ist hier in Hunderten von Figuren der Charakter des Individuums und der des Augenblicks auf der ganzen großen Skala vom Höchsten bis zum Niedrigsten wirklich gemacht, und zwar ohne Karikatur, noch innerhalb des Typus jenes Jahrhunderts. In der Schönheit einzelner Köpfe ist d'Avanzo sogar den meisten Giottesken überlegen. Endlich geht er über diese hinaus durch seine ungleich genauere Modellierung, durch Abstufung der Töne[1], ja (im letzten Bilde der heil. Lucia) durch bedeutende Versuche zur Illusion. (Richtigere Bauperspektive, Verjüngung der entferntern Gestalten, und selbst Luftperspektive.)
Dieses große Beispiel blieb einstweilen in Padua selbst ohne Folge. Die sehr umfangreichen Unternehmungen in Fresko, welche die nächstfolgende Zeit hervorbrachte, gehören im ganzen zu den schwachen und selbst zu den schwächsten Arbeiten des von Giotto abgeleiteten Stiles.
b Die Fresken des Baptisteriums beim Dom, von den beiden Paduanern *Giovanni* und *Antonio* (1380), sind nur als sehr vollständiger und bequem zu betrachtender Zyklus der für diese Stelle geeigneten heiligen Gestalten und Szenen von Werte. (Zumal im Vergleich mit den Mosaiken des ortho-

[1] Seine Palette ist doppelt so reich als die der übrigen Giottesken.

doxen Baptisteriums von Ravenna ergibt sich auf merkwürdige Weise der Zuwachs der kirchlichen Bilderwelt seit 1000 Jahren.) Von denselben Malern: die Fresken der Kapelle S. Luca im Santo (die nächste nach der Antoniuskapelle), vom Jahr 1382, mit den Geschichten der Apostel Philippus und Jacobus d. J., ebenfalls roh, doch mit einzelnen glücklichern und lebendigern Motiven. — Erst aus dem 15. Jahrhundert: die Fresken des ungeheuern Saales im Palazzo della ragione, von *Giov. Miretto* (nach 1420), ein Riesenunternehmen von beinahe 400 einzelnen Bildern, welche den Einfluß der Gestirne und Jahreszeiten auf das (in wahren Genrebildern geschilderte) Menschenleben darstellen, voll unergründlicher Bezüge aller Art, aber in den malerischen Motiven entweder ungeschickt und kraftlos oder bloße Reminiszenz von Besserm. (Ehemals galt der Zauberer Pietro von Abano als Erfinder, Giotto als der Maler.) — Auch die Fresken im Chor der Eremitani, nach Zeit und Stil diesen verwandt (früher einem Maler des 14. Jahrhunderts, Guariento, zugeschrieben) sind nur sachlich merkwürdig, besonders wegen der einfarbigen astrologischen Nebendarstellungen.

Über die Malereien paduanischer Grabmäler vgl. S. 158.

In *Verona* ist von Aldighiero und d'Avanzo nichts vorhanden. Dem oben (S. 279, b) genannten anmutigen *Stefano da Zevio* werden die Fresken über einer Seitentür von S. Eufemia und in einer Außennische von S. Fermo zugeschrieben. (Der Verfasser hat sie 1854 übersehen und weiß nicht, ob sie noch vorhanden sind.) — Die innere Portallünette von S. Fermo enthält eine gute Kreuzigung; die Mauer um die Kanzel eine Anzahl (dem Stefano zugeschriebene) Köpfe von Heiligen und Propheten. — An einzelnen Heiligenfiguren ist S. Zeno (S. 702, e) ziemlich reich. — Das meiste ergibt S. Anastasia; die Portallünette mit S. Zeno und S. Dominicus, welche die Bürger und die Mönche des Klosters der Dreieinigkeit empfehlen, unbedeutend im Stil, aber rührend durch die ehrliche Intention; — sodann in der zweiten Kapelle rechts vom Chor ein ganz tüchtiges Empfehlungsbild (der Familie Cavalli) neben Geringerm; — in der ersten Kapelle rechts vom Chor zwei Nischengräber mit guten thronenden Madonnen usw.

In *Mailand* ist wenig oder nichts erhalten. Die Fresken der hintern Kapelle in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel (mit dem Grabe des Caracciolo) sind zum Teil von einem Mai-

länder, *Leonardo de Bissuccio* (nach 1433), wesentlich noch in giotteskem Stil.

Was sonst noch durch die Lombardei und in Piemont zerstreut sein mag, ist entweder dem Stil nach unbedeutend oder dem Verfasser nicht bekannt. In *Genua* scheint damals kaum eine Malerei existiert zu haben. Die paar alten
a Bilder vom Anfang des 15. Jahrhunderts in S. Maria di Castello (erste und dritte Kapelle links) machen es begreiflich, daß man für die Verzierung des anstoßenden Klosters 1451 einen Deutschen, *Justus de Allamagna*, in Anspruch nahm.

Für die Gegenden von Bologna bis Ancona muß ich auf die Handbücher verweisen. Nur ein Künstler, dessen Werke und Einwirkung weit über seine Heimat hinausreichen, ist zu nennen: *Gentile da Fabriano.* (St. 1450. — Von seinem vermutlichen Lehrer oder Vorgänger *Alegretto*
b *di Nuzio* findet man ein gutes Altarbild im Museo cristiano des Vatikans.) Das einzige erhaltene Hauptwerk Gen-
c tiles, die Anbetung der Könige in der Akademie zu Florenz (1423), zeigt uns einen Ausweg aus der Darstellungsweise Giottos, welcher neben dem 15. Jahrhundert gleichsam vorbeiführt. Statt sich dem Charakteristischen, Wirklichen, Individuellen schrankenlos hinzugeben, geht Gentiles reine Jünglingsphantasie in das Schöne und Holdselige und schafft eine bis zum Wunderbaren (auch durch äußere Mittel der Pracht, z. B. Goldaufhöhung) gesteigerte Wirklichkeit. Es gibt wenige Bilder, bei deren Entstehung sich die Darstellung einer idealen Welt für den Künstler so ganz von selbst verstand; wenige, die einen so übermäch-
d tigen Duft von Poesie um sich verbreiten. Außer diesem Bilde und einer herrlichen Krönung Mariä, welche sich nebst vier einzelnen Figuren von Heiligen in der Brera zu Mailand befindet, sind die wenigen in Italien vorhandenen Arbeiten entweder an abgelegenen Orten, oder im Dunkel
e aufgehängt (Seitenflügel eines Altars im Chor von S. Nic-
f colò zu Florenz), oder zweifelhaft (Krönung Mariä in der
g Akademie von Pisa). Eine kleine, unzweifelhaft echte Madonna mit Engeln, im Pal. Colonna zu Rom.

Die Kunstübung *Venedigs*, mit wenigen Ausnahmen (wie die Mosaiken in der Cap. S. Isidoro und der Cap. de' mascoli in S. Marco, S. 698, b u. c) auf Altartafeln beschränkt, empfand von Giottos Einfluß am wenigsten. Die Prachtausstattung, die tiefen Lackfarben, auch die grün-

lichen Schatten im Fleische und der Farbenauftrag erinnern noch direkt an die lange Herrschaft der Byzantiner; in der Süßigkeit einzelner Köpfe scheint auch ein sienesischer Anklang zu liegen. (Altarwerke von *Nic. Semitecolo* und *Lor. Veneziano,* 1357 oder 1367 in der Akademie; von *Niccolò di Pietro* 1394 im Pal. Manfrin.) a b

Gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts gehen aus einer Werkstatt von *Murano* jene prächtigen Altarwerke hervor, an welchen schon die gotische Einfassung (S. 202), wo sie erhalten ist, die Absicht auf den höchsten Glanz des Reichtums dartut. Sie sind bezeichnet: *Johannes* und *Antonius* von *Murano;* Johannes aber heißt mehrmals Alamannus und war ohne Zweifel ein Deutscher; Antonius gehörte zu der später berühmten Künstlerfamilie der *Vivarini.* Drei Altarwerke, mit den Daten 1443 und 1444, finden sich in S. Zaccaria zu Venedig (zweite Nebenkapelle rechts), eine figurenreiche Krönung Mariä mit dem (neu aufgemalten) Datum 1440 in der Akademie ebenda, ein ähnliches Bild in S. Pantaleon (Kapelle links vom Chor), endlich wiederum in der Akademie ein großes Gemälde vom Jahr 1446: Maria thronend zwischen den vier Kirchenlehrern. Einen kenntlichen deutschen Einfluß offenbart nur etwa diese schöne, stille Maria; in der weichen Karnation liegt eher eine Hinweisung auf Gentile da Fabriano, welcher sich längere Zeit in Venedig aufhielt. Gegenüber den Staffeleibildern der alten Florentiner ist namentlich die tiefe, durchsichtige Farbe zu beachten, es ist der Übergang vom byzantinischen Kolorit zu demjenigen des Giov. Bellini. Die Gewandung hat noch das Feierliche des germanischen Stiles; in der ganzen, individualisierenden Auffassung aber meldet sich schon der Einfluß des 15. Jahrhunderts, welcher endlich in dem großen Altarwerk der Pinacoteca von Bologna, von *Antonio* und *Bartolommeo da Murano* (d. h. *Vivarini*), 1450, bereits harte und düstere Charakterköpfe hervorbringt. (Dasselbe weicht auch in der glanzlosern Farbe von obigen Werken ab, gleicht ihnen aber in der miniaturartigen Sorgfalt.) c d e f g

Was in *Neapel* außer den schon genannten Werken aus dieser Zeit vorhanden ist, hat nur den Wert kunsthistorischer Belege. Von *Mastro Simone,* einem Zeitgenossen Giottos, ist in S. Lorenzo (Querschiff links) ein von Engeln umschwebter S. Antonius von Padua und (siebente Kapelle rechts) der heil. Ludwig von Toulouse, welcher seinem h

a Bruder Robert die Krone reicht. — In S. Domenico maggiore: zweite Kapelle rechts mittelgute und sehr übermalte Fresken mit der Legende der heil. Magdalena; — sechste Kapelle rechts (del Crocefisso) außer Zingaros Kreuztragung unter anderm eine säugende Madonna; — siebente Kapelle rechts eine andere, in einer Grabnische; — in der hintern Kapelle gegen Strada della Trinità zwei alte Bilder (von *Stefanone?*). — Von dem in Neapel sehr gerühmten *Colantonio del Fiore*, der schon 1374 tätig war und bis 1444 gelebt haben soll, ist nur ein einziges Werk genießbar aufgestellt, die Glorie des S. Antonius abbas, hinten im Chor
b von S. Antonio. Wer den weiten Weg (bis vor Porta Capuana) nicht scheut, wird ein Bild finden, das man in Florenz kaum eines Blickes würdigen möchte. Die Tür-
c lünette an S. Angelo a Nilo, von demselben Meister ausgemalt, ist vor Staub nicht mehr kenntlich.
d Für die Geschichte des Madonnentypus: die Madonna della rosa, in einer Kapelle der linken Seite des Domes von Capua; streng germanisch und vielleicht noch aus dem 13. Jahrhundert; die übrigen neapolitanischen Madonnen jener Zeit noch byzantinisch.

Ehe wir zu dem Stil des 15. Jahrhunderts übergehen, muß von einem florentinischen Meister die Rede sein, in dessen Werken die Richtung Giottos, ja der germanische Stil überhaupt noch einmal zu einer herrlichen Erscheinung aufflammt, ja gleichsam den höchsten und letzten Gipfel erreicht, von dem seligen (Beato) *Fra Giovanni Angelico da Fiesole* (1387—1455).

Zu dem Element der Schönheit, welches Orcagna in die Schule gebracht, fügt dieser in seiner Arbeit einzige Meister den Ausdruck überirdischer Reinheit und Innigkeit. Eine ganze große ideale Seite des Mittelalters blüht in seinen Werken voll und herrlich aus; wie das Reich des Himmels, der Engel, Heiligen und Seligen im frommen Gemüte der damaligen Menschheit sich spiegelte, wissen wir am genausten und vollständigsten durch ihn, so daß seinen Gemälden jedenfalls der Wert religionsgeschichtlicher Urkunden ersten Ranges gesichert ist. Wen Fiesole unbedingt anwidert, der möchte auch zur antiken Kunst kein wahres Verhältnis haben; man kann sich die fromme Befangenheit des Mönches gestehen und doch in der himmlischen Schönheit vieles Einzelnen und in der stets frischen und beglückenden Überzeugung, die ihm zur Seite stand, eine

Erscheinung der höchsten Art erkennen, die im ganzen Gebiet der Kunstgeschichte nicht mehr ihresgleichen hat. In der dramatischen Erzählung ist Fiesole immer einer der tüchtigsten Nachfolger Giottos; da er von Hause aus ein großer Künstler war, so bemühte er sich sein Leben lang um eine möglichst gleichmäßige Beseelung alles dessen, was er schuf; bei näherer Betrachtung wird man finden, daß er einer der ersten ist, welcher den Köpfen durchgängig das Allgemeine benimmt und sie auf die zarteste Weise persönlich belebt; nur stand seiner Gemütsart der Ausdruck der Leidenschaft und des Bösen nicht zu Gebote, und seine Verlegenheit wirkt dann (im streng ästhetischen Sinne) komisch.

Wie seine Bildung ursprünglich die eines Miniators war, so geben auch seine *kleineren*, miniaturartig ausgeführten *Tafeln* beinahe den ganzen Künstler wieder. Obenan stehen die Glorien, wie z. B. das prächtige Bild in den Uffizien (tosk. Sch.), auch die Umgebung des Erlösers und der Empfang der Seligen in den Weltgerichtsbildern (das schönste in Pal. Corsini zu Rom, ein anderes in der Akademie zu Florenz, Saal d. kl. B.), während die Seite der Verdammten auf keine Weise zu genügen pflegt. Von den heiligen Geschichten haben nach meinem Gefühl diejenigen den Vorzug, welchen altübliche Motive der florentinischen Schule zugrunde liegen, also wesentlich die oft gemalten des neuen Testamentes; in den Legenden macht sich die eigene Erfindung oft frisch und schön, oft aber auch befangen ihre Bahn. (Leben Christi in 35 Bildchen, Akademie von Florenz, Saal d. kl. B., wo sich noch mehreres von Fiesole befindet; — Uffizien tosk. Sch.; — drei Bildchen in einem Wandschrank der Sakristei von S. Maria novella in Florenz; — Kirche del Gesù zu Cortona: zwei Predellen mit dem Leben der Maria und den Wundern des heil. Dominikus; — vatikanische Galerie die Wunder des heil. Nicolaus von Bari, aus der letzten Zeit und sehr ausgezeichnet; — zwei dazu gehörende Stücke und außerdem die wundervolle Verkündigung in der Sakristei von S. Domenico zu Perugia, nebst geringerm; — u. a. a. O.)

Die *größern* Staffeleibilder genügen viel weniger. (Statt aller das große Altarwerk in den Uffizien, erster Gang, mit doppelt bemalten Seitenflügeln, an welchem die klein ausgeführten Engel rings um die lebensgroße Madonna bei weitem das Beste sind.) Es scheint, als habe der Maler eine

fromme Befangenheit bei Hauptbildern für Altäre nicht überwinden können, während er in den Predellen, Giebelbildern, Seitenfigürchen usw. sich so frei und schön bewegte; auch wirkt die überfleißige Ausführung bei der noch ungenügenden allgemeinen Körperkenntnis nicht günstig. Die
a große Kreuzabnahme in der Akademie zu Florenz (Hauptsaal) erscheint befangen, vielleicht gerade durch die Masse von Ausdruck, die darin zusammengedrängt ist; die Leiche ist gut modelliert, ihr Herabsenken glücklich gegeben, das Bild überhaupt das Beste unter den großen. Auch das
b Altarwerk in S. Domenico zu Cortona (hinten, rechts) gehört zu den bessern.

Die bezeichneten Mängel fielen weg bei der *Freskomalerei*, welche eine gewisse Mäßigung in den Darstellungsmitteln unvermeidlich machte und den Künstler nicht durch den Gedanken, ein Kultusbild malen zu müssen, ängstigte.

Einen wahrhaft einzigen Eindruck machen vor allem die Malereien, womit Fiesole seinen langjährigen Wohn-
c sitz, nämlich das Dominikanerkloster *S. Marco zu Florenz* ausschmückte. Hier ist er zu Hause, hier darf er seine Ideen frisch wie ihn der Geist treibt in den ärmlichen Klostergängen, in den kleinen Zellen besonders werter Ordensgenossen verwirklichen; darum glaubt man auch gerade in den Fresken der Zellen die Inspiration deutlicher zu fühlen als in den Altarbildern des Meisters. Mir wurden sieben Zellen, sämtlich im obern Stockwerk, geöffnet, und ich glaube sagen zu dürfen, daß die sämtlichen Wandgemälde derselben, wenn auch in befangener Form, die höchste mögliche Lösung der betreffenden Aufgaben zwar nicht erreichen, aber doch berühren. (Christus in der Vorhölle; — eine Bergpredigt; — die Versuchung in der Wüste; — Christus am Kreuz mit den Seinigen und mit dem weinenden S. Dominikus; — noch ein Gekreuzigter mit den Seinigen; — die Marien am Grabe; — Mariä Krönung; — und die Anbetung der Könige, eine späte und reiche Arbeit, die vielleicht einen Wetteifer mit Masaccio verrät.) Der überquellende Reichtum an den schönsten und naivsten Köpfen ist gepaart mit einem Geist und einer Tiefe in der Auffassung der Tatsachen, wie sie nur den größten Meistern eigen ist. — Die Fresken in den Gängen (der Gekreuzigte mit S. Dominikus sehr dem Bild im vordern Kreuzgang entsprechend, — der englische Gruß, — und eine thronende Madonna) sind gegenwärtig, da das

Kloster teilweise als Kaserne dient, mit Brettern bedeckt. Wie Fiesole für eine schon mehr öffentliche Andacht malte, zeigt sich an den Fresken des vordern Kreuzganges zu a ebener Erde. Es sind fünf spitzbogige Lünetten mit Halbfiguren (worunter Christus mit zwei Ordensheiligen besonders schön ist); ferner Christus am Kreuz mit dem heil. Dominikus, lebensgroß; endlich das berühmte Freskobild des anstoßenden Kapitelsaales: der Gekreuzigte mit den b beiden Schächern, seinen Angehörigen und den Heiligen Cosmas, Damianus, Laurentius, Markus, Johannes d. T., Dominikus, Ambrosius, Augustinus, Hieronymus, Franziskus, Benedikt, Bernhard, Bernardino von Siena, Romuald, Petrus Martyr und Thomas von Aquino. Es ist eine schmerzliche Klage der ganzen Kirche, welche hier in ihren großen Lehrern und Ordensstiftern am Fuß des Kreuzes versammelt ist. Solange es eine Malerei gibt, wird man diese Gestalten wegen der unerreichten Intensivität des Ausdruckes bewundern; Kontraste der Hingebung, des Schmerzes, der Verzückung und des ruhigen innerlichen Erwägens (in S. Benedikt, der die Schar der übrigen Ordensstifter wie ein Vater überschaut) werden wohl nirgends mehr wie hier als Ganzes zusammenwirken.

Es ist eine bedeutende Tatsache jener unvergeßlichen Jahrhunderte der Kunstgeschichte, daß mehrere der größten Künstler ihr Bestes und Meistes in späten Lebensjahren, wenigstens erst nach dem fünfzigsten Jahre gaben. Lionardo war nahe an diesem Alter, als er sein Abendmal in Mailand schuf; Giovanni Bellinis herrlichste Bilder stammen aus seinen achtziger Jahren; Tizian und Michelangelo haben als Greise noch das Staunenswürdigste hervorgebracht. Es existiert aus dem 16. Jahrhundert ein vielverbreiteter kleiner Stich, welcher einen alten Mann in einem Räderstuhl für Kinder darstellt, mit der Beischrift: anchora imparo, noch immerfort lerne ich. Und dies war keine Phrase. Die unverwüstliche Lebenskraft dieser Männer war wirklich mit einer ebenso dauernden Aneignungsgabe verbunden.

Dies war auch bei Fiesole einigermaßen der Fall. Dasjenige, worin er so vorzüglich groß ist, die friedensreiche, tiefe Seligkeit heiliger Gestalten, findet sich eben in seinen *spätesten Arbeiten* mit einer unbeschreiblichen Kraft und Fülle ausgedrückt, zum großen Unterschied von Perugino, welcher gerade hierin mit den Jahren lahm und äußerlich

a wurde. Man betrachte Fiesoles Pyramidengruppe der Propheten am Gewölbe der Madonnenkapelle des *Domes von Orvieto* und frage ich, ob irgendein Kunstwerk der Erde, Raffael nicht ausgenommen, die stille selige Anbetung so wiedergebe? (Den Weltrichter, an der Hinterwand, hat er freilich von Orcagna entlehnt, ohne diesen zu erreichen.) Noch später, nach seinem sechzigsten Jahre (1447), malte
b er im Vatikan die *Kapelle Nicolaus V.* — und die vier Evangelisten am Gewölbe und einer oder der andere von den Kirchenlehrern, wie z. B. S. Bonaventura, erscheinen jenen himmlischen Gestalten noch ganz ebenbürtig. Aber nicht bloß was ihm eigen war, bildete er mit gesteigerter Kraft weiter, sondern auch gegen die Fortschritte anderer Zeitgenossen schloß er sich durchaus nicht ab, wie man wohl glauben könnte. Die Geschichten der Heiligen Stephanus und Laurentius in der letztgenannten Kapelle beweisen, daß der alternde Mann noch mit aller Anstrengung so viel von dem, was inzwischen Masaccio u. a. gewonnen, einzuholen suchte, als seiner Richtung gemäß war. Die anmutige Erzählungsweise dieser Fresken zeigt Züge des wirklichen Lebens und ist mit einer äußern Wahrheit der Farbe verbunden, wie sich dies von keinem frühern Werke des Meisters so behaupten läßt. Die heftigen Bewegungen, ja schon die starken Schritte pflegen ihm noch immer zu mißlingen, dafür wird man aber auf das Beste entschädigt z. B. durch jene junge Frau, welche der Predigt des heil. Stephanus mit ungestörter Andacht zuhört und ihr unruhiges Kind nur mit der Hand faßt, um es stille zu machen. Man durchgehe dieses Werk Szene um Szene, und man wird einen Schatz von schönen, geistvollen Bezügen dieser Art darin finden. Abgesehen davon ist es als fast rein erhaltenes Ganzes aus der Zeit der großen Vorblüte unschätzbar.

c Fiesole ruht begraben zu Rom in S. Maria sopra Minerva. Vielleicht wollte man ihm eine Ehre antun, als man in unsern Tagen die Wölbungen dieser Kirche in seiner Manier bemalte. Es sind auch wieder Apostel und Kirchenlehrer auf blauem goldgestirntem Grunde. Allein er hätte sie nicht gebilligt und auch für den guten Willen gedankt.

Ein Zeit- und Standesgenosse Fiesoles, der Kamaldulenser *Don Lorenzo*, blieb in derselben Richtung beim ersten Anlauf stehen. Es ist zu glauben, daß ihn seine wenigen
d Werke sehr viel Fleiß und Besinnens gekostet haben. Bei

der Verkündigung in S. Trinità zu Florenz (vierte Kapelle rechts) ist er dafür belohnt worden; die stille Anmut und der tiefe Charakter der beiden glücklich gestellten Figuren hat dem Bilde eine Art typischer Geltung verschafft und zu zahlreichen Kopien angelegt. Die Anbetung der Könige (in a den Uffizien) ist ebenfalls vortrefflich angeordnet, und dabei merkwürdig als eines der letzten Gemälde, in welchen die Gewandung des germanischen Stiles noch in ihrem vollen Schwung gehandhabt ist. (Das Hauptwerk, eine Krönung der Maria, in der Badia von Cerreto, unweit b Certaldo.)

In den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts kam ein neuer Geist über die abendländische Malerei. Im Dienst der Kirche verharrend, entwickelte sie doch fortan Prinzipien, die zu der rein kirchlichen Aufgabe in keiner Beziehung mehr standen. Das Kunstwerk gibt zunächst *mehr*, als die Kirche verlangt; außer den religiösen Beziehungen gewährt es jetzt ein Abbild der wirklichen Welt; der Künstler vertieft sich in die Erforschung und Darstellung des äußern Scheines der Dinge und gewinnt der menschlichen Gestalt sowohl als der räumlichen Umgebung allmählich alle ihre Erscheinungsweisen ab. (*Realismus.*) An die Stelle der allgemeinen Gesichtstypen treten Individualitäten; das bisherige System des Ausdruckes, der Gebärden und Gewandungen wird durch eine unendlich reiche Lebenswahrheit ersetzt, die für jeden einzelnen Fall eine besondere Sprache redet oder zu reden sucht. Die Schönheit, bisher als höchstes Attribut des Heiligen erstrebt und auch oft gefunden, weicht jetzt der allbezeichnenden Deutlichkeit, welche der erste Gedanke der neuen Kunst ist; wo sie aber sich dennoch Bahn macht, ist es eine neugeborene sinnliche Schönheit, die ihren Anteil am Irdischen und Wirklichen unverkürzt haben muß, weil sie sonst in der neuen Kunstwelt gar keine Stelle fände.

In diesem Sinne gibt jetzt das Kunstwerk *weniger*, als die Kirche verlangt oder verlangen könnte. Der religiöse Gehalt nimmt eine ausschließliche Herrschaft in Anspruch, wenn er gedeihen soll. Und dies aus einem einfachen Grunde, den man sich nur nicht immer klar eingesteht; dieser Gehalt ist nämlich wesentlich negativer Art und besteht im Fernhalten alles dessen, was an profane Lebensbeziehungen erinnert; zieht man diese geflissentlich und prinzipiell in die Kunst hinein, wie damals geschah, so

wird das Bild nicht mehr fromm erscheinen. Man rechne nur der Kunst nach, wie wenige Mittel sie hat, um direkt auf die Andacht zu wirken; sie kann hohe Ruhe und Milde, sie kann Hingebung und Sehnsucht, Demut und Trauer in Köpfen und Gebärden schildern — lauter Elemente, die ohnehin dem allgemein Menschlichen angehören und nicht auf die christliche Gefühlswelt beschränkt sind, die aber allerdings im christlichen Gemüt eine christliche Andacht wecken, solange dasselbe nicht gestört wird durch Zutaten, solange ihm von den neutralen, jenes Ausdruckes nicht fähigen Teilen der Menschengestalt und von der äußern Umgebung nur das Notwendige mitgegeben wird. Sehr wesentlich ist hierbei jene allgemeine Feierlichkeit der Gewandung, welche schon durch ihren Kontrast mit der Zeittracht, durch ihre Stofflosigkeit (die weder Samt noch Seide unterscheiden *will*) und noch mehr durch eine geheimnisvolle Ideenassoziation, die wir nicht weiter verfolgen können, den Eindruck des mehr als Zeitlichen und Irdischen verstärken hilft.

Jetzt beginnt dagegen ein begeistertes Studium des Nackten und der menschlichen Gestalt und Bewegung überhaupt; auch im Wurf der Gewänder will man den einzelnen Menschen und den gegebenen Moment charakterisieren; die einzelnen Stoffe werden dargestellt, in Staffeleibildern sogar mit unerreichbarem Raffinement; die möglichst reiche Abwechslung der Charaktere und die malerischen Kontraste der handelnden Personen werden zum wesentlichen Prinzip, so daß, abgesehen vom kirchlichen, sogar der dramatische Eindruck unter der Überfülle leidet. Endlich bildet sich ein ganz neues Raumgefühl aus; wenn die Maler des 14. Jahrhunderts die gegebenen Mauerflächen soviel als möglich mit menschlichen Gestalten ausfüllten, so entwickelt sich jetzt die Tatsache, das „Geschehen", bequem in weiten Räumen, so daß Nähe und Entfernung, Vor- und Rückwärtstreten als wesentliche Mittel der Verdeutlichung dienen können; — wenn das 14. Jahrhundert die Örtlichkeiten nur andeutete, soweit sie zum Verständnis unentbehrlich waren, so wird jetzt eine wirkliche Landschaft und eine wirkliche Architektur mehr oder weniger perspektivisch abgeschildert.

Bei diesem Interesse für die Einzelerscheinung konnte die Trennung der Malerei in verschiedene Gattungen nicht lange ausbleiben; bald nimmt die profane, hauptsächlich mytho-

logische, allegorische und antik-geschichtliche Malerei einen wichtigen Platz ein.

Im Norden wird dieser große Übergang bezeichnet durch den unsterblichen Johann van Eyck, der sein einsam strahlendes Licht weit über das ganze Jahrhundert, über die ganze deutsche, französische und spanische Kunst wirft. Er weitete das Gebiet der Malerei dergestalt aus, daß seine Nachfolger nicht nachkommen konnten und sich mit einem viel engern Formenkreis begnügten. Erst beinahe hundert Jahre nach ihm war im Norden das Porträt, das Genrebild und die Landschaft wieder auf dem Punkte, wo er sie gelassen, und bildeten sich dann aus eigenen Kräften weiter. Die menschliche Gestalt hat geradezu kein einziger der nächsten Generationen nördlich von den Alpen, auch seine besten flandrischen Schüler nicht, auch nur annähernd so verstanden und so lebendig behandelt wie er; es muß auf ihnen gelegen haben wie eine Lähmung; als Dürer, Messys und Holbein zu spät erschienen, mußten sie erst eine Last abgestorbener Formen, die Frucht des 15. Jahrhunderts, beseitigen.

Die Kunst des Südens nahm beizeiten aus den weitverbreiteten Werken des großen Flandrers dasjenige an, was ihr gemäß war; keine italienische Schule (mit Ausnahme einzelner Meister von Neapel) ist von ihm in den Hauptsachen bedingt, aber auch keine blieb von seinem Einfluß ganz unberührt. Die Behandlung der Gewandstoffe und Schmucksachen, namentlich aber der Landschaft zeigt vielfach flandrische Art; als viel wichtiger noch galt die eingestandenermaßen von den Flandrern erlernte „Ölmalerei", d. h. die neue Behandlung der Farben und Firnisse, welche eine bisher ungeahnte Durchsichtigkeit und Tiefe des Tons und eine beneidenswerte Dauerhaftigkeit möglich machte. Häufig rechnet man auch den Einfluß antiker Skulpturen zu den wesentlichen Fördernissen, welche die italienische Malerei vor der nordischen vorausgehabt habe. Allein der Augenschein lehrt, daß jeder Fortschritt mit einer unendlichen Anstrengung, welche im Norden fehlte, der *Natur* abgerungen wurde. Entscheidend zeigt sich dies in der paduanischen Schule, welche sich am meisten und fast allein von allen mit der Antike abgab und doch, wie wir sehen werden, eigentlich kaum mehr als das Ornamentistische aus derselben entlehnte. Es konnte gar nicht im Geist einer mit so unermeßlichen Kräften vorwärtsstreben-

den Kunst liegen, sich irgendein Ideal von außen anzueignen; sie mußte von selbst auf *das* Schöne kommen, das ihr eigen werden sollte.

Als Gabe des Himmels besaß sie von vornherein den Takt, die äußere Wirklichkeit nicht in alles Detail hinein, sondern nur soweit zu verfolgen, daß die höhere poetische Wahrheit nicht darunter litt. Wo sie an Detail zu reich ist, sind es nicht kümmerliche Zufälligkeiten des äußern Lebens, sondern Schmuck und Zierat an Gebäuden und Gewändern, die den Überschuß ausmachen. Der Eindruck ist daher kein ängstlicher, sondern ein festlicher. Wenige geben das Bedeutende ganz groß und edel; viele verfangen sich in der Phantasterei, welche dem 15. Jahrhundert überhaupt anhängt, allein die allgemeine Höhe der Formbildung gibt ihren Einfällen eine genießbare und stets erfreuliche Gestalt.

Alle diese Fortschritte wären, wie einst diejenigen der Schule Giottos, bei einer Beschränkung auf das Andachtsbild und Tafelbild unmöglich gewesen. Abermals ist es Florenz, von wo das neue Licht einer großartigen Historienmalerei ausstrahlt, die mit ihren *Fresken*[1] die Wände der Kirchen, Kreuzgänge und Stadthäuser überzieht. Keine andre Schule kann von ferne neben diesem Verdienst aufkommen; die lombardische blieb in dem engen Ideenkreis der Gnadenbilder und Passionsbilder befangen; die venezianische schloß kein wahres Verhältnis zum Fresko und beschränkte sich lange auf Altarbilder und Mosaiken; rechnet man den großen Andrea Mantegna hinzu, so ging er auch in den Wandmalereien (zu deren Schaden) über das reine Fresko hinaus, dessen höchst solide Handhabung gerade ein Hauptverdienst der Florentiner ist. Rom zehrte fast ganz von auswärtigen Künstlern; Perugia empfing seine Inspiration zuerst von Florenz und Siena und leistete auf seinem Höhepunkt gerade für das Dramatisch-Historische wenig; Neapel kommt nicht in Betracht. — Toskana allein bietet eine große, monumentale Geschichtsmalerei dar, in gesunder, ununterbrochener Weiterbildung, mit fortlaufender Seitenwirkung auf das Tafelbild, welches

[1] Bis auf Giotto wurde — laut jetziger Ansicht — nur in Tempera auf die Mauer gemalt; von Giotto an wurde in Fresko untermalt und al secco darübergemalt; erst seit Ende des 14. Jahrhunderts begann die eigentliche Freskomalerei im engern Sinne.

sonst wohl vorzeitig in verfeinerter Niedlichkeit untergesunken wäre.

Die Gegenstände waren, mit Ausnahme der hinzukommenden Profanmalerei, die alten: das ruhig symmetrische Gnadenbild, die Geschichten der Bibel und die Legenden der Heiligen; endlich das häusliche Andachtsbild. Allein sie sind alle umgestaltet. Von den einzelnen Personen behält Christus im Mannesalter am meisten von dem bisherigen Typus; der Gekreuzigte erhält eine bisweilen sehr edel durchgebildete Gestalt und einen Ausdruck, den z. B. die Schulen des 17. Jahrhunderts vergebens an Tiefe zu überbieten suchten. Die größte Veränderung geht mit der Madonna vor; wohl bleibt sie in einzelnen feierlichen Darstellungen die Himmelskönigin, sonst aber wird sie zur sorglichen oder stillfröhlichen Mutter, und vertauscht sogar die altübliche Idealtracht mit Mieder und Häubchen des Italiens der Renaissance; das Bild der häuslichen Szene vollendet sich, indem der lebendig und selbst unruhig gewordene Christusknabe den längst ersehnten Gespielen erhält an dem kleinen Johannes. In dieser irdisch umgedeuteten Existenz findet dann auch der Pflegevater Joseph erst seine rechte Stelle; ein häuslicher und doch nicht kleinbürgerlicher Ton und Klang beginnt all die früher so feierlichen Szenen zu durchdringen: die Verkündigung, die Visitation, die Anbetung der Hirten, die Geburt der Maria, die des Johannes usw. Gewiß wurde dem Beschauer das Ereignis jetzt viel mehr nahegelegt und vergegenwärtigt; ob die Andacht dabei gewann oder verlor, ist eine andre Frage. — Auch der Himmel füllt sich mit sprechend individuellen Köpfen und Gestalten an, zu beginnen vom Gottvater in pelzverbrämtem Rocke; alle Seligen und Engel dienen jetzt nicht mehr unpersönlich der großen symmetrischen Glorie des Ganzen, sondern jede Figur ist interessant für sich. Von den erwachsenen Engeln (die oft eine sehr florentinische Tracht erhalten) scheiden sich nunmehr die Scharen kleiner, nackter Flügelkinder (Putten) aus, welche als Gefährten des Christuskindes, als Sänger und Musikanten und als stets dienliche Füll- und Zierfiguren die Kunstwerke jener Zeit beleben.

Die höchste Freude der Kunst war es, wenn sie der Natur wieder eine entsprechende Bewegung, einen lebensvollen Moment mehr, und zwar auf schöne Weise abgewann; sie suchte gerade dasjenige, welchem die Nordländer aus dem

Wege gingen. Einstweilen erfährt man noch wenig von anatomischer Erforschung der Menschengestalt; aber ein rastlos beharrliches Anschauen des täglichen Verkehrs klärte die Künstler auf über das Warum? jeder Bewegung und jedes Ausdrucks; das Studium des Nackten und der Perspektive, die man aus dem Nichts schaffen mußte, tat das übrige.

So erwuchs eine Malerei, welche sich nicht mehr auf Intentionen und Andeutungen zu beschränken brauchte, sondern der Darstellung jeder Tatsache, jedes sinnlichen oder geistigen Vorganges gewachsen war.

In Florenz knüpft sich die große Neuerung an den Namen des *Masaccio* (1401—1443). Unter der Einwirkung des Ghiberti, Donatello und Brunellesco, welche in der Skulptur das neue Prinzip vertraten, führte er dasselbe in die Malerei ein, wo es seine wahren Siege erkämpfen sollte. Eine
a Jugendarbeit, die er in Rom übernahm, die Fresken in S. Clemente (Kapelle vom Seiteneingang rechts; Passion, und Legende der heil. Katharina), zeigen in ihrer starken Übermalung nur Anklänge dessen, was Masaccio über die Nachfolger Giottos emporhebt; in einigen der besser erhaltenen Köpfe regt sich wenigstens ein persönlicheres Leben. — Der ganze Meister offenbart sich erst im *Carmine* zu Flo-
b renz (Kapelle *Brancacci,* am Ende des rechten Querschiffes), wo er die von Masolino da Panicale begonnene Freskenreihe weiterzuführen hatte. Wie Masolinos Eva (im Sündenfall) eine der ersten, ganz schönen nackten Frauengestalten der modernen Kunst ist, so sind Masaccios Täuflinge (in der Taufe Petri) die ersten völlig belebten männlichen Akte; schon vollkommen ist die Linienführung zweier nackten und bewegten Gestalten (in der Vertreibung aus dem Paradiese) gehandhabt. Auch in den übrigen Bildern strömt eine bisher ungeahnte Fülle der freiesten und edelsten Charakteristik auf einmal in die Kunst herein. Hatten schon Giotto und seine Schule ihre dramatischen Szenen gerne mit einer zahlreichen, teilnehmenden Zuschauerschaft bereichert, so führt nun Masaccio das damalige Florenz als mithandelnd oder zuschauend mitten in den Hergang (Erweckung des Königssohnes, wovon einiges dem Filippino Lippi angehört); er trennt und verbindet die Szenen, Gruppen und Personen nicht mehr nach architektonischen, sondern nach malerischen Gesetzen binnen einer naturwahren Räumlichkeit (Findung des

Groschens im Munde des Fisches; die Heilung der Krüppel; das Almosen). Und über dem großen malerischen Sieg vergaß Masaccio das höchste nicht; seine Hauptperson, der Apostel Petrus, ist durchgängig mit einer Würde und Macht ausgestattet und auf eine Weise gestellt und bewegt, wie dies nur dem größten Historienmaler möglich war. Vollends gehört nur einem solchen die Einfachheit der ganzen Behandlung an; alle Nachfolger bis auf Lionardo gefallen sich im Besitz der großen neuen Kunstmittel; Masaccio allein hält zurück und erreicht so den Eindruck eines harmonischen Ganzen. Mit wie wenigem hat er z. B. die Gewänder geschaffen, in denen sich der höchste Stil und der lebendigste Wurf verbinden. Die Schwierigkeiten der Modellierung und Verkürzung sucht er nicht auf; wo sie aber liegen, überwindet er sie. (Bestes Licht: Nachmittags 4 Uhr.)

Das einfach großartige Bild der heil. Anna mit Maria und a
dem Kinde, in der Akademie zu Florenz, zeigt noch recht den aus einer idealen Richtung hervorgegangenen Realisten. Dagegen spricht der als Masaccios Vater geltende Greisenkopf in den Uffizien dieselbe Wonne des ersten vollkom- b
menen Individualisierens aus, welche einen Johann van Eyck beseelt haben muß. Masaccios eigenes Porträt (?, c
ebenda, bei den Malerbildnissen) erscheint wie eine höchst d
geistreiche Freskoprobe.

Die Lünetten im Kirchlein S. Martino (der Brüderschaft e
de' Buonuomini) zu Florenz gelten mit Recht als Werk eines trefflichen Schülers von Masaccio; sie geben eine edle Lebensfülle noch ohne das Barocke und Überladene späterer Florentiner des 15. Jahrhunderts. Als Jugendwerk des Filippino Lippi kann ich sie nicht betrachten, da kein Anklang an seinen Lehrer Sandro darin zu erkennen ist.

Was Masaccio erworben, das wird bei *Fra Filippo Lippi* (1412—1469) im Dienste eines minder hohen und strengen Geistes, einer reichen und fröhlichen Phantasie weiter angewandt. Er läßt sich gehen, aber nicht in Trägheit, sondern in kecken Versuchen dessen, was wohl seiner Kunst erlaubt sein möchte. Wie ohne alle Scheu noch Rückhalt offenbart er in den Bildnissen, womit er seine Szenen ausstattet, das tiefste Wesen derer, die er meinte! mit welchem Gefühl wird er — zuerst von allen — die Jugend sinnlich-lieblich, ja schalkhaft bis über die

Gebühr, dargestellt haben! Er ist der erste, welcher sich an der Breite des Lebens, auch an dessen zufälligen Erscheinungen, von Herzen freute.

a Sein großes Freskowerk, die Geschichten des Täufers Johannes und des heil. Stephanus im Chor des *Domes von Prato* (bestes Licht: 10—12 Uhr) würde schon durch Technik und Kolorit Epoche gemacht haben. Nicht alle Szenen sind hoch aufgefaßt; der Künstler hat zu viel Neues in allen möglichen Beziehungen zu sagen, als daß nicht der tiefere Gehalt unter den oft herrlichen rein malerischen Gedanken leiden müßte. Schöner zumal als bei irgendeinem Vorgänger spricht sich Stellung und Bewegung in den nobeln und lebendigen Gewändern aus, deren mehrere (z. B. in der „Trauer um die Leiche des Stephanus") bis auf die Zeit Raffaels kaum mehr ihresgleichen haben möchten. In den vier Evangelisten am Kreuzgewölbe wich Filippo von der symmetrischen Stellung ab; man wird z. B. Fiesoles Evangelisten am Gewölbe der Kapelle Nikolaus' V. immer vorziehen.

b Gegen Ende seines Lebens malte Filippo die Chornische des Domes von Spoleto aus. Diese Krönung Mariä ist eines der frühesten ganz frei angeordneten Halbkuppelgemälde; doch klingt die symmetrische Strenge der Frühern noch sehr wohltuend nach. Maria und Christus an Ernst den Giottesken nicht gleich; Ersatz durch den lebendigen Ausdruck der Nebengruppen. Von den drei untern Bildern der Tod der Maria hochbedeutend, aber durch ganz andere Mittel als bei den Giottesken. (An beiden großen Freskowerken half *Fra Diamante.)*

c d e In den Tafelbildern überwiegt die Freude am Schön-Wirklichen; eine kräftige und schalkhafte Jugend; die Madonna florentinisch häuslich; das Christuskind durchgängig sehr schön gebildet. In Prato: im Refektorium von S. Domenico: eine Geburt Christi mit S. Michael und S. Thomas Aq.; — im Pal. del Commune: Madonna della Cintola und eine Predella, in einem dunklen Raum aufgestellt. — Zu Florenz, in der Akademie: herrliche Madonna mit vier Heiligen, alle unter einer Architektur, für die Gewandung sein schönstes Tafelbild; — ebenda: die große Krönung Mariä, spät, wie sein eigenes Greisenbildnis und die gedämpfte aber ganz klare Farbe beweist; als überfüllt wirkend, weil der Gegenstand — eine Glorie — in einen irdisch greifbaren Raum übertragen ist; dabei reich an wesentlich neuem Leben; —

dazu die schöne Predella. — Uffizien: zwei Engel heben a
der Madonna das nach ihr verlangende Kind entgegen; sie b
zögert betend. — Pal. Pitti: großes Rundbild der sitzenden Madonna (Kniestück); hinten die Wochenstube der Elisabeth und die Visitation; ein Thema, das recht dazu einlud, die früher durch Goldstäbe zu Einzelszenen getrennten Vorgänge zu einem Bilde zu verschmelzen, den Hausaltar zum häuslichen Gemälde umzubilden. — Pal. Corsini: Mehreres. — Im linken Querschiff von S. Spirito, vierter Altar, c
eine Trinität mit S. Katharina und S. Magdalena (angeb- d
lich peruginische Schule); — in S. Lucia de' magnoli, erster e
Altar links, eine Verkündigung; — im linken Querschiff f
von S. Lorenzo, Kapelle links, eine Verkündigung; — in g
S. Micchele zu Lucca, rechts, Madonna mit vier Heiligen; h
— in der Akademie zu Pisa: Madonna mit zwei Engeln und vier Heiligen usw.

Sandro Botticelli (1447—1515), Filippos Schüler, ist im Verhältnis zu dem, was er gewollt hat, nirgends ganz durchgebildet. Er liebte, das Leben und den Affekt in einer selbst stürmischen Bewegung auszudrücken, und malte eine oft ungeschickte Hast. Er strebte nach einem Schönheitsideal und blieb bei einem stets wiederkehrenden, von weitem kenntlichen Kopftypus stehen, den er hier und da äußerst liebenswürdig, oft aber ganz roh und leblos reproduziert. (Es ist nicht der Kopf der bella Simonetta, wenn das Profilbild im Pal. Pitti, Sala di Prometeo, dieses Mädchen wirklich vorstellt.) Unter den Florentinern ist Sandro einer i
der frühesten, welche der mythologischen und allegorischen Profanmalerei im Sinne der Renaissance eine dauernde Hingebung bewiesen haben.

Sein schönstes Werk: das eine der beiden Rundbilder (Ma- k
donnen mit Engeln) in den Uffizien, mit wundervollen Engelköpfen, ein Juwel an Ausführung; ebenda sein bestkomponiertes Historienbild, eine Anbetung der Könige, in den edlen Gewandmotiven dem Besten seines Lehrers nahestehend, eine merkwürdige Parallele zu flandrischen Bildern desselben Inhaltes; dann zwei kleine Geschichten der Judith und die bekannte, so oft gemalte Allegorie des Apelles von der Verleumdung, Gegenstände, zu deren heroischem und idealem Gehalt der hier wunderlich manierte Realismus nicht ausreichte; — endlich aber die auf einer Muschel über die Flut schwebende Venus; hierfür studierte Sandro und brachte nicht bloß einen ganz schönen Akt,

sondern auch einen höchst angenehmen, märchenhaften
a Eindruck hervor, der sich dem mythologischen unvermerkt substituiert. — In der Akademie: (Sala delle Esposizioni) der Venusgarten oder wie man das Bild benennen will; in den Formen der nackten Figuren wiederum realistisch unrein; — sodann (im großen Saal) eine große Krönung Mariä mit vier Heiligen, zum Teil gering, bunt und selbst roh; — viel wertvoller die Madonna mit vier Engeln und sechs Heiligen, eines jener großen Prachtbilder, in welchen das 15. Jahrhundert das Himmlische in eine irdisch-wirkliche, aber noch immer feierliche und würdevolle Hofhaltung umdeutet; die Engel heben nicht nur den Vorhang auf, sondern sie hängen ihn auch sorgsam an die Pfosten
b der Architektur. Einiges im Pal. Pitti, Pal. Corsini u. a.
c a. O. — In Ognissanti, rechts, der S. Augustin, Gegenstück zu Ghirlandajos Hieronymus.

Filippino Lippi (1460—1505), Filippos Sohn und Sandros Schüler, den er an Geist, Phantasie und Schönheitssinn
d beträchtlich übertrifft. Wie er aus Sandro hervorwächst, zeigt am besten die große thronende Madonna mit vier Heiligen in den Uffizien (1485). — Ebenda: eine figurenreiche Anbetung der Könige, allerdings neben der vielleicht gleichzeitigen des Lionardo im Nachteil, auch nicht ohne die Schattenseiten der spätern Werke Filippinos (bunte Überfüllung, schwere wulstige Gewandung), aber im Ausdruck des scheuen Herannahens, der anbetenden Huldigung un-
e gemein schön. (Der kleine S. Hieronymus in der Nische sitzend, ebenda, als „Filippo L." benannt, ist eher von Filippino.) — Sein bestes Tafelbild, in der Badia, Kapelle links von der Tür, S. Bernhard, den die Madonna mit Engeln besucht, ein Werk voll naiver Schönheit, ist allerdings
f noch aus früher Zeit; die Kreuzabnahme in der Akademie
g dagegen, wozu Perugino die untere Gruppe gemalt hat, — sowie die Madonna mit Heiligen in S. Domenico zu Bologna (kleine Kapelle zunächst rechts vom Chor), datiert 1501, gehören zu den spätern Werken, in welchen man bei vielem Schönen doch den gleichmäßigen Schwung vermißt. — Ein paar Breitbilder mit vielen kleinen Figuren, wie das-
h jenige mit der toten Lucretia (Pal. Pitti) und die mit der
i Geschichte der Esther (Pal. Torigiani in Florenz) sind Belege für die Art mehrerer damaliger Florentiner, die profane Historie als figurenreiche Theaterszene zu stilisieren.

— Das prächtige Bild in S. Spirito (vom Langhaus kommend der fünfte Altar des rechten Querschiffes) wird auch Filippinos Schüler Raffaellin del Garbo zugeschrieben; es ist eine Madonna mit Heiligen und Donatoren unter einer Halle mit köstlicher Aussicht auf eine Stadt; die Köpfe zum Teil wehmütig holdselig wie in den schönsten Bildern des Lorenzo di Credi. a

Von Filippinos Fresken sind die wahrscheinlich frühesten, im Carmine zu Florenz (S. 755, b), die vorzüglichsten, eine würdige und stilgemäße Fortsetzung der Arbeit Masaccios. Die Gruppe des vom Tode erweckten Königssohnes, Petrus und Paulus vor dem Prokonsul, Petri Befreiung. Aber auch in den Wundertaten der Apostel Johannes und Philippus, womit er die *Capella Strozzi* in S. M. novella (die erste vom Chor rechts) ausschmückte, kann ich nichts weniger als ein Sinken seines künstlerischen Vermögens erkennen; er erzählt hier nur mehr in seiner Weise, als einer der größten Dramatiker des 15. Jahrhunderts, allerdings mit sehr merklichen Unarten, z. B. schwerbauschigen, weitflatternden Gewändern, konventionellen Köpfen, die aber durch andres Einzelnes von größter Schönheit aufgewogen werden. Entschieden geringer sind die Fresken in der Minerva zu Rom (Kapelle Carafa), wo er freilich eine Aufgabe lösen mußte, die nicht mehr ins 15. Jahrhundert gehörte: die Glorie des heil. Thomas, als allegorisches Zeremonienbild. b c d

Parallel mit Sandro und Filippino geht *Cosimo Rosselli,* dessen einziges zu Florenz vorhandenes Fresko (1456) in S. Ambrogio (Kapelle links vom Chor) eine Prozession mit einem wundertätigen Kelche darstellt. Schöne lebendige Köpfe, überfüllte und nicht sehr würdige Anordnung. — In der Vorhalle der Annunziata zu Florenz die Einkleidung des S. Filippo Benizzi. — In S. M. Maddalena de' Pazzi (zweite Kapelle, links) gehört ihm wahrscheinlich die sonst dem Fiesole zugeschriebene Krönung Mariä. Im ganzen lebte Cosimo von den Inspirationen andrer, was in dieser Zeit der befreiten Subjektivität nicht mehr so erlaubt war, wie 100 Jahre früher. e f g

Des Rosselli Schüler war *Piero di Cosimo,* welcher zwar bis 1521 lebte und später wesentlich von Lionardo bedingt wurde, der Auffassung nach jedoch noch dem 15. Jahrhundert angehört. Sein bestes Bild, die Conceptio mit sechs h

Heiligen (Uffizien), ist von außerordentlicher Gediegenheit der Komposition und der Charaktere, ein wahres Kernbild der Schule. Von den vier mythologischen Breitbildern (vgl. S. 759, g) ebenda enthält das späteste, Perseus und Andromeda, ganz reizende Einzelheiten.

Paolo Uccello (geb. um 1400, st. nach 1469) ist hier einzuschieben als Vorläufer Benozzos. Die von ihm oder
a einem andern in dem abgestandenen giottesken Stil begonnenen Malereien des Chiostro verde bei S. M. novella vollendete er mit ein paar Szenen (Sündflut, Opfer des Noah), welche den schon sehr ausgebildeten Realismus auf der
b Bahn der perspektivischen Entdeckung zeigen. — Das grau in grau gemalte Reiterbild des Feldherrn Hawkwood (Acutus) im Dom von Florenz ist wie das von Castagno gemalte Gegenstück (der Feldherr Marucci) stark restauriert, aber edler aufgefaßt als das letztere, welches doch nur einen steifbeinigen Kriegsknecht auf einem Ackerpferd vorstellt.
c — Außerdem von Uccello eine schon ganz lebendige Reiterschlacht in den Uffizien.

Benozzo Gozzoli (geb. 1424, st. nach 1484) zeigt sich als
d Schüler Fiesoles in denjenigen Teilen des Gewölbes der Madonnenkapelle im Dom von Orvieto, welche ihm angehören. (Seine Fresken in Montefalco [1450] und S. Gi-
e mignano [1465] kenne ich nicht.) In der Kapelle des *Pal.*
f *Riccardi* zu Florenz malte er (bei Lampenlicht) den Zug der heil. drei Könige, welcher sich über drei Wände aus-
g dehnt. (Leidliches Reflexlicht: um 2 Uhr.) Im *Camposanto zu Pisa* aber gehört ihm fast die ganze Nordwand (23 Gemälde) mit den Geschichten des alten Testamentes, gemalt 1469—1485. — Benozzo kostet mit vollen Zügen die Freude an den bloßen schönen Lebensmotiven als solchen; sein wesentliches Ziel ist, ruhende, tragende, gebückte, laufende, stürzende Gestalten, oft von großer jugendlicher Schönheit, mit ganzer momentaner Kraft darzustellen; dagegen bleibt ihm der Hergang an sich ziemlich gleichgültig. Der Beschauer empfindet jene Freude an dem neugeborenen Geschlecht von Lebensbildern mit und verlangt neben der endlos reichen Bescherung nichts weiter. Die schon erwähnte Ausstattung mit Architekturen, Gärten, Landschaften ist fabelhaft prächtig; auch hier ist Benozzo ein begeisterter Entdecker neuer Sphären des Darstellbaren. — Seine Staffeleibilder geben keinen Begriff von seiner Bedeutung. — (Meh-

rere in der Akademie zu Pisa, unter anderm der Entwurf zur Königin von Saba[1].)

Alessio Baldovinetti, von welchem in der Vorhalle der Annunziata zu Florenz die Geburt Christi gemalt ist, ein sorgsamer, nicht eben geistloser Realist, wird hauptsächlich genannt als Lehrer des

Domenico Ghirlandajo (1449—1498), des größten dieser Reihe. Er gebietet dem sich schon in seinen eigenen Konsequenzen verlierenden Realismus Einhalt im Namen des ewigen Bestandteiles der Kunst. Auch ihn reizt die Schönheit der lebendigen Erscheinung und er ist ihrer Reproduktion vollkommen mächtig, allein er ordnet sie dem großen, ernsten Charakter der heiligen Gestalten, der höhern Bedeutung des dargestellten Augenblickes unter. Die in schönen trefflich verteilten Gruppen versammelten Bildnisfiguren, welche den Ereignissen beiwohnen, nehmen an der würdigen und großen Auffassung des Ganzen teil. Von allen Vorgängern scheint Filippo Lippi, hauptsächlich die Malereien im Dom von Prato, den größten Eindruck auf Domenico gemacht zu haben; obwohl er denselben an leichtem und edelm Wurf der Gewänder, und ihn und andre in der Stoffdarstellung und Farbenharmonie nicht erreicht hat, so ist er dafür in anderm Betracht allen überlegen, äußerlich auch in den Linien der Komposition, sowie in der Freskotechnik.

In Ognissanti sieht man (links) sein Fresko des S. Hieronymus (1480), wo er in der Schilderung der Örtlichkeit und der Nebensachen einmal der flandrischen Weise nachgibt. — Im Refektorium von S. Marco ein Abendmahl, dessen Anordnung noch die altertümliche, giotteske ist. — Vom Jahr 1485 die Fresken der Kapelle Sassetti in S. Trinità (die hinterste im rechten Querschiff), die Legende des heil. Franziskus darstellend, schon ein reifes Meisterwerk (bestes Licht 9 Uhr). — Endlich die Fresken im *Chor* von *S. Maria novella*[2] (1490) mit dem Leben der Maria, des Täufers und andrer Heiligen. Nicht ein bedeutender dramatischer Inhalt ist hier das Ergreifende, sondern das würdige, hoch-

[1] Hier möchte das Freskobild des *Lorenzo von Viterbo*, in einer Kapelle von S. Maria della verità daselbst, einzureihen sein: eine figurenreiche Vermählung der heil. Jungfrau, vom Jahre 1469.

[2] Sie sind immer schlecht beleuchtet. Die leidlichen Augenblicke, sowohl vor als nach Mittag, hängen von dem Stand der Sonne je nach den Jahreszeiten ab.

bedeutende Dasein, von welchem wir wissen, daß es die Verklärung der damaligen florentinischen Wirklichkeit ist. Diese anmutigen, edel-kräftigen Existenzen erheben uns um so viel mehr, als sie uns real nahetreten[1].

Unter den Staffeleibildern in Florenz sind zu nennen die
a Anbetung der Könige hinten im Chor der Findelhauskirche
b (Innocenti); dann, in der Akademie, die Madonna mit den sechs Heiligen und die herrliche Anbetung der Hirten (1485), in holdseliger Bildung, schöner und glücklicher Anordnung ein Hauptwerk jener Zeit. — Einzelnes in den
c Uffizien und im Pal. Corsini. — In der Sakristei des Domes
d von Lucca eine (frühe) Madonna mit vier Heiligen.

Von Domenicos Brüdern *Davide* und *Benedetto* sind keine namhaften selbständigen Arbeiten vorhanden; von seinem
e Schwager *Bastiano Mainardi* (S. 710, a) Fresken in S. Gimi-
f gnano. Von seinem Schüler *Francesco Granacci* unter anderm
g in der Akademie eine Himmelfahrt Mariä mit vier Heiligen, in den Uffizien eine den Gürtel dem S. Thomas herabreichende Madonna, gute Bilder ohne höhere Eigentümlichkeit.

Neben diesen großen Bestrebungen, im Realismus ein höheres und schöneres Dasein darzustellen, trat auch ein übertreibendes Charakterisieren auf. *Andrea del Castagnos* Bilder (Mitte des 15. Jahrhunderts) sind gemalte Donatellos, nur haltungsloser, zum Teil wüst renommistisch. (Akademie; S. Croce, nach dem fünften Altar rechts, Fresko-
h figuren des h. Franz und Johannes d. T.; Dom, vgl. S. 761, b.) — *Antonio Pollajuolo* vereinigt eine ähnliche Schärfe wenigstens mit prächtiger Ausführung. (Uffizien; die Bil-
i der aus der Kapelle S. Sebastiano sollen sich jetzt im Pal.
k Pucci befinden.) — Auch *Andrea Verocchio*, der Lehrer Lionardos, ist in dem fast einzigen noch vorhandenen Bilde,
l der Taufe Christi (in der Akademie) auf wahrhaft kümmerliche Formen und Charaktere geraten; nur vollendet er diese auf das fleißigste; sein Modellieren ist Gewissenssache und sucht alle Geheimnisse der Anatomie sowohl als des Helldunkels zu ergründen; auffallenderweise ist die Gewandung daneben ziemlich leblos geblieben. Der von Lionardo hineingemalte Engel zeigt einen süßern Kopftypus, der übrigens auch dem Verocchio als Erzgießer (S. 569, f) nicht fremd war.

* [1] Ist vielleicht das Fresko einer Pietà mit Johannes und Magdalena, in einer Ecke der Stadtmauer am Arno, unweit Porta S. Frediano, von Domenico? Noch in Zerfall und Übermalung ein herrliches Werk.

Von Verocchios Schülern ist schon hier *Lorenzo di Credi* zu behandeln (1454—1513), obschon er in der Folge unter den Einfluß seines größern Mitschülers geriet. Sein emsiges Streben nach Ergründung des perspektivischen Scheines der Dinge war doch von dem Lehrer geweckt worden. Jedes seiner Bilder sucht diese Aufgabe auf neue Weise zu lösen; er versucht es mit dem hellsten Licht und mit bloß hingehauchten Übergängen wie mit den tiefsten Schatten. Seine männlichen Charaktere haben, z. B. in dem schönen Bilde der Madonna mit zwei Heiligen (Dom von Pistoja, a Kapelle neben dem Chor links), das nervös Verkümmerte jener Taufe Christi des Verocchio; etwas gemildert auch b das ähnliche Bild, welches im Museum von Neapel Ghirlandajo heißt. Dafür offenbart sich in seinen Madonnen, bisweilen (nicht immer!) auch im Bambino, der zarteste Schönheitssinn, so daß dieselben allerwärts zu den Schätzen gehören. (Akademie von Florenz; Uffizien; Galerie c Borghese in Rom, u. a. a. O.) Seine einzige große Komposition, eine *Anbetung des Kindes* (Akademie von Florenz), d zeigt auf merkwürdige Weise, wie auch ein weniger begabter aber beharrlicher Künstler in jener Zeit das Herrlichste leisten konnte, indem sein Sinn für Anmut der Formen und des Ausdruckes noch nicht durch feststehende Theorien und Vorbilder irregemacht wurde, so daß er sein Eigenstes geben konnte und mußte; — indem jene Zeit noch nicht im Bewegt-Pathetischen rivalisierte, an welchem die nur bedingt Begabten untergehen; — indem endlich der realistische Grundtrieb der Zeit vor dem Langweiligen, d. h. Allgemeinen und Konventionellen schützt. In dem genannten Bilde ist zwar schon etwas von jenem überschüssigen Gefühl, welches in der peruginischen Schule eine so große Rolle spielt (siehe den Jüngling mit dem Lamme), allein man vergißt dieses und den nicht ganz unbefangenen Bau der Gruppe ob der zauberhaften Schönheit der meisten Gestalten. — Die kleinen Bilder mit biblischen Szenen e in den Uffizien geben keinen Begriff von Lorenzos Kunstvermögen. (Ist etwa von ihm die Madonna mit zwei Heiligen, in S. Spirito, auf einem der vier Altäre ganz hinten? f Angeblich „Manier Sandros".)

Außerhalb dieser Reihe steht der große *Luca da Cortona,* eigentlich Signorelli (1439—1521). Er war der Schüler des Piero della Francesca (von welchem bei der paduanischen Schule die Rede sein wird), nahm aber stär-

kere florentinische Eindrücke in sich auf. — Dem Ghirlandajo ebenbürtig in der großartigen Auffassung des Geschehens und der Existenzen, wählt er doch seine Einzelformen weniger und ist stellenweise des Derbsten fähig; andrerseits zeigt sich bei ihm zuerst die Begeisterung für das Nackte als eine wesentlich bestimmende Rücksicht für die Darstellung, selbst für die Wahl der Gegenstände. In diesem Sinne ist er der nächste Vorläufer des Michelangelo.

a Seine Fresken im Kloster *Monte Oliveto* (südlich von Siena), Szenen aus der Geschichte des heil. Benedikt, hat Verfasser b dieses nicht gesehen. Sein Hauptwerk sind jedenfalls die Fresken in der Madonnenkapelle des *Domes von Orvieto* (seit 1499), welche mit denjenigen des Fiesole (S. 749, a) und Benozzo (S. 761, d) zusammen einen Zyklus der „letzten Dinge" ausmachen: der Antichrist, die Auferstehung der Toten, die Hölle und das Paradies; unten als Brustwehrverzierung die Dichter des (klassischen wie biblischen) Jenseits in Rundbildern, umgeben von zahlreichen allegorischen, mythologischen und dekorativen einfarbigen Malereien (S. 263, f). Weit entfernt, die angemessensten oder die sachlich ergreifendsten Darstellungen dieses Inhalts zu sein, haben namentlich „Paradies" und „Hölle" den hohen geschichtlichen Wert, daß sie die erste ganz großartige Äußerung des Jubels über die Bezwingung der nackten Form sind. Letztere wird uns hier nicht in reiner Idealität, wohl aber in großer jugendlich-heroischer Kraftfülle, in höchst energischer Modellierung und Farbe vorgeführt.

c Unter seinen Tafelbildern das herrlichste ist dasjenige im Dom von Perugia (Nebenkapelle des rechten Querschiffes), die thronende Madonna mit vier Heiligen und einem lautenspielenden Engel; an Ort und Stelle ein wahrer Trost für das von Peruginos süßen Ekstasen übersättigte Auge. — Die Bilder in Cortona hingen 1853 alle so, daß ich zum Besuch der Bergstadt nur unter der Voraussetzung, sie seien seitdem besser aufgestellt worden, raten kann. Leider d befindet sich darunter (mit zwei andern Bildern, im Chor des Domes) auch die berühmte Einsetzung des Abendmahls; mit einem kühnen Schritt wandte sich Luca von der üblichen Darstellungsweise ab, räumte den Tisch weg und ließ Christus durch die prächtig bewegte Gruppe der e Jünger einherschreiten. — Im Gesù, gegenüber vom Dom,

eine (späte) Anbetung der Hirten; Andreas a. a. O. — In S.Domenico zu Siena möchte eine vorgeblich von dem wüsten a
Manieristen Matteo di Giovanni begonnene Anbetung des Kindes (letzter Altar im Schiff rechts) wesentlich eine liebenswürdige Jugendarbeit Lucas sein. — In der Akademie zu Siena: die Rettung aus dem Brande von Troja, und: der b
Loskauf von Gefangenen, letzteres wiederum eine bedeutende Komposition nackter Figuren. — In Florenz enthält die Akademie ein buntes großes manieriertes Bild seines Alters, Madonna mit zwei Erzengeln und zwei Heiligen; c
— Pal. Corsini mehreres; — die Uffizien endlich zwei merkwürdige Rundbilder: eine heil. Familie, welche die ernste, d e
prunklose, männliche Art des Meisters ganz in sich darstellt; und eine Madonna, im Hintergrund nackte Hirten, über dem Rund einfarbige Reliefbilder — Nacktes und Plastik! auch hier beginnt ein neues Jahrhundert. Selbst f
der tüchtige Greisenkopf in der Galerie Torigiani zeigt Aktfiguren im Hintergrunde. — Die Geißelung, in der Brera g
zu Mailand, scheint ein frühes Bild zu sein. — Ein schlecht beleuchtetes Fresko der Madonna mit zwei Zisterziensern, h
in der Sakristei von S. Bernardo zu Arezzo, gehört dem Luca schwerlich.

Ein großes Gesamtdenkmal der toskanischen Malerei des 15. Jahrhunderts bieten die zehn Fresken aus dem Leben Mosis und Christi an den Wänden der *Capella Sistina* i
des Vatikans dar. Sixtus IV. (1471—1484) ließ sie durch die schon oben genannten Maler ausführen: durch Sandro Botticelli, Cosimo Rosselli, Domenico Ghirlandajo und Luca Signorelli, zu welchen noch Pietro Perugino hinzukommt. (Drei Bilder des letztern, an der Altarwand, mußten später dem jüngsten Gericht weichen; die beiden an der Türwand sind von späten und geringen Künstlern.)
Diese Arbeiten sind von bedeutendem Werte und verdienen eine genauere Besichtigung als ihnen gewöhnlich zuteil wird[1]. Sie gehören, was Sandro, Cosimo und Pietro betrifft, zu den besten Werken dieser Künstler. Pietro regt sich hier noch mit einer florentinischen Lebendigkeit, die

[1] Das Licht ist denjenigen an der Südseite nie günstig. An sonnigen Vormittagen 10—12 Uhr haben sie wenigstens ein starkes Reflexlicht. Wer übrigens die Kunstwerke des Vatikans genießen will, schone die Augen unterwegs, namentlich auf und jenseits der Engelsbrücke und auf dem Platz von S. Peter, und nehme hier lieber den Umweg hinter den Kolonnaden herum.

ihm später nicht mehr eigen ist; der Sturz der Rotte Korah ist Sandros bedeutendste Komposition; in den dem Luca Signorelli zugeschriebenen sind wenigstens einige Motive von wundervoller Lebendigkeit, die nur sein Werk sein können. Aber die figurenreiche Erzählungsweise jenes Jahrhunderts, die sich hier in breitem Format ergeht, drückt mehr als einmal das wesentliche Faktum dergestalt zusammen, daß das Auge sich ganz an die lebensvollen Einzelheiten, an die angenehme Fülle hält, z. B. an die landschaftlichen und baulichen Hintergründe. Hier, in der Nähe der Propheten und Sibyllen, in der Nähe der Stanzen und Tapeten wird man inne, warum ein Raffael und ein Michelangelo kommen mußten, und wie sehr diese in lauter Leben und Charakter sich selbst verlierende Kunst es nötig hatte, wieder auf das Höchste zurückgewiesen zu werden.
Und doch ist auch dieses Höchste hier stellenweise anzutreffen. In Ghirlandajos „Berufung des Petrus und Andreas zum Apostelamt" ist dem Ereignis die ergreifendste und feierlichste Seite abgewonnen und zur Hauptsache gemacht; es ist wie eine Vorahnung von Raffaels „Fischzug Petri" und „Pasce oves meas!" —
Die Pracht der Ausstattung, welche in diesen Gemälden herrscht, entspricht ganz dem Sinne Sixtus' IV., der die Vergoldung und das Leuchten der Farben über die Maßen liebte.

Inzwischen war in *Oberitalien* die Schule von *Padua* unabhängig von den Florentinern und auf einem eigentümlichen Umwege zum Realismus durchgedrungen. Ihr Gründer, *Francesco Squarcione* (1394—1474), hatte in Italien und Griechenland antike Statuen, Reliefs, Ornamentstücke usw. gesammelt, nach welchen in seiner Werkstatt studiert wurde, emsig, aber ganz einseitig. Von irgendeinem Eingehen auf das Lebensprinzip der antiken Skulptur, welches auch für die Malerei belehrend und teilweise maßgebend hätte sein können, war nicht die Rede. Man schätzte an ihr nicht die Vereinfachung der Erscheinung, auch nicht die dadurch erreichte Idealität, sondern den Reichtum der Detailbildung, vermöge dessen vielleicht spätere, raffinierte Skulpturen gerade die meiste Verehrung genossen. Diese Bestimmtheit der Lebensformen, die sich hier vorfand, im Gemälde wiederzugeben, war nun das Ziel der Schule; daher ihre plastische Schärfe und Härte. Sodann entlehnt die sehr ornamentliebende Schule eine

Menge dekorative Elemente von den genannten nud andern Resten des Altertums, namentlich römischen Gebäuden. Zugleich aber war auch der realistische Trieb des Jahrhunderts gerade hier sehr stark und mischte sich auf eine ganz wunderliche Weise mit dem Studium der Antiken. Er gab die Seele, letzteres nur einen Teil der Äußerungsweise her. Vorzüglich in der Gewandung bemerkt man das Aufeinandertreffen der beiden Richtungen; Wurf und Haltung wollen etwas Antikes vorstellen, welches aber durch facettenartige Glanzlichter, tiefe Schatten und übergenaue Ausführung der Einzelmotive wirklich gemacht werden soll. — Außerdem sind die tiefen, saftigen Farben, das sehr entwickelte Helldunkel und die scharfe und kräftige Modellierung durchgehende Verdienste der Schule.

Von *Squarcione* selbst ist nur ein sicheres Bild vorhanden, seine Madonna mit einem betenden weißen Mönche, im a Pal. Manfrin zu Venedig (1447). Wenn die „Sibylle mit Augustus", in der Pinacoteca zu Verona, auch von ihm b sein soll, so wäre sie wohl ein ungeschicktes Bild seines Alters. — Von einem seiner nächsten Schüler, *Marco Zoppo,* c im Pal. Manfrin eine Madonna hinter einer Brustwehr stehend, mit musizierenden Putten.

Squarciones Einfluß reichte zunächst bis nach *Toskana* hinein durch den schon als Lehrer Signorellis erwähnten *Piero della Francesca* aus Borgo San Sepolcro. Seine Fres- d ken im Chor von S. Francesco zu Arezzo (bestes Licht: gegen Abend), die Geschichten Konstantins und des wahren Kreuzes darstellend, zeigen in ihren erhaltenen Teilen eine so energische Charakteristik, eine solche Bewegung und ein so leuchtendes Kolorit, daß man den Mangel an höherer Auffassung der Tatsachen völlig vergißt. (Rumohrs abschätziges Urteil ist mir ein Rätsel.) — Eine Magdalena, neben der Sakristeitür des Domes von e Arezzo, ist noch in der Übermalung trefflich. — (Ein kleiner S. Hieronymus in einer Landschaft, Akademie von f Venedig, ist sehr verletzt.)

Auf *Ferrara* wirkte Squarcione zunächst durch *Cosimo Tura.* In dem dortigen Palazzo Schifa-noja ist der g große obere Saal in den 1470er Jahren von ihm (teilweise, ja vielleicht größernteils von *Piero della Francesca*?) ausgemalt. Eines der wichtigsten kulturgeschichtlichen Denkmale jener Zeit! Es ist das Leben eines kleinen italienischen Gewaltherrschers, Borso von Este, Herzogs von Ferrara,

in derjenigen Weise verklärt, welche dem Sinn des Jahrhunderts zusagte. Eine untere Bilderreihe stellt lauter Handlungen Borsos dar, auch sehr unwichtige, in prächtiger baulicher und städtischer Szenerie, in reichen Trachten. Eine zweite Reihe enthält die Zeichen des Tierkreises mit unergründlichen allegorischen Nebenfiguren auf blauem Grunde, eine dritte Götter und Allegorien auf Triumphwagen, von symbolischen Tieren gezogen, nebst Szenen aus dem Menschenleben, welche allerlei Künste und Verrichtungen darstellen. Das Ganze ist wieder eine von jenen astrologisch-sinnbildlichen Enzyklopädien (wie die des Miretto in Padua, S. 742, b), in deren Geheimnis zu sein das Glück der damaligen Gebildeten war. (Die meist brillante Ausführung bis hoch hinauf so miniaturartig fein, daß man eines Rollgerüstes zur Besichtigung bedarf. Die Hälfte verloren.) — Von Tura im Chor des Domes von
a Ferrara eine Verkündigung und ein S. Georg, mit sehr
b schönen jugendlichen Köpfen; — in S. Girolamo (erste Kapelle links) ein stehender S. Hieronymus.

Auch *Stefano da Ferrara* war Squarciones Schüler. An Ort und Stelle sieht man späte Werke, in welchen er mit Garofalo u. a. zu wetteifern scheint (Ateneo: Madonna mit
c zwei Heiligen; zwölf Apostelköpfe). Frühere Arbeiten der
d energischen paduanischen Weise: zwei Madonnen mit Heiligen, in der Brera zu Mailand.

Auch die übrigen Ferraresen des 15. Jahrhunderts sind sämtlich mehr oder weniger von Padua abhängig. Wie alle alten Lombarden können sie sich mit den Florentinern schon deshalb nicht messen, weil die bewegte Darstellung des Geschehens ihre Sache nicht war, so daß sich z. B. selbst ihr Raumgefühl nur unvollkommen entwickelte. Aber der Ernst ihres Realismus, die Bestimmtheit ihrer Formen, die treffliche Modellierung und das Helldunkel, das sie selbst in Temperabildern erreichen, geben ihren Werken einen bleibenden Wert.

e So *Francesco Cossa.* Seine Madonna mit S. Petronius und S. Johannes d. Ev. (in der Pinacoteca von Bologna, 1474) ist in den Köpfen bäurisch reizlos, und doch um jener Vorzüge willen ein treffliches Werk. — Seine große Mar-
f ter S. Sebastians (in S. Petronio ebenda, fünfte Kapelle links) zeigt dieselben Tugenden mit gemäßigten, selbst würdigen und schönen Charakteren. Der italienische Rea-

lismus taucht nur für Augenblicke tief unter; immer von neuem schmiegt er sich dann der Schönheit an.

Lorenzo Costa (1460—1535), dessen Hauptwerke sich sämtlich in Bologna befinden, geriet hier in einen merkwürdigen Austausch mit Francesco Francia, dessen Schüler er sich schlechtweg, aber doch nur mit halbem Rechte nennt. Er brachte in dieses Verhältnis einen ganz wohlgefesteten Realismus und eine viel größere Kenntnis mit, als Francia damals besaß; er beugte sich vor dem Schönheitssinn und dem Seelenausdruck des letztern, behielt aber gehörigen Orts eine gesundere Empfindungsweise vor diesem voraus. — In S. Petronio ist das Altarbild der siebenten Kapelle links, thronende Madonna mit vier Heiligen und einer herrlichen Lünette von musizierenden Engeln, jedem Francia gleichzustellen. Ebenda, fünfte Kapelle links, die zwölf Apostel, Gestalten ohne Großartigkeit, mit gewaltigen, aber gut gezeichneten Händen und Füßen, dabei sehr ernst ergriffen. — Hinten im Chor von S. Giovanni in monte: Mariä Krönung mit sechs Heiligen, welche hier, wie in der Schule von Bologna-Ferrara überhaupt, gruppiert und nicht bloß wie bei den Peruginern in einer Reihe aufgestellt sind. — Ebenda, siebente Kapelle rechts, noch ein Hauptbild, thronende Madonna mit köstlich naiven Musikengeln und Heiligen. Das Bild im Chor ist zugleich eins der ausgezeichnetsten Spezimina für die Behandlung der Landschaft, in welcher Costa zuerst eine Ahnung von gesetzmäßigen, mit den Figuren in Harmonie stehenden Linien und eine bedeutende Meisterschaft der Töne entwickelt. Es sind meist schöne Taleinsenkungen mit reicher Vegetation und Aussichten in eine sanfte, nicht phantastische Ferne. — An den Fresken, welche ihm in S. Cecilia angehören (s. unten, das vierte Bild links und das vierte rechts), ist vielleicht die Landschaft geradezu das beste. — Die Fresken in der Kapelle Bentivoglio zu S. Giacomo maggiore erscheinen teils völlig übermalt, teils befangen durch das Sujet, welches über Costas Kräfte ging (die beiden unergründlich allegorischen Trionfi), teils ungern gemalt (die Madonna mit der häßlichen, barock kostümierten Familie Bentivoglio). — Die Himmelfahrt Mariä in S. Martino (fünfter Altar links) mag zwischen Costa und irgendeinem Peruginer streitig bleiben. — In Ferrara soll sich (außer einem nicht bedeutenden Bild im Ateneo) ein berühmtes Werk in

der Kirche alle Esposte befinden. — Von seinem Schüler *Ercole Grandi* z. B. mehrere einzelne Figuren in der Sakristei von S. Maria in Vado; ein S. Sebastian mit zwei andern Heiligen und der Stifterfamilie in S. Paolo, rechts neben dem Chor.

Von Costa und Francia zugleich ist der schwächliche *Domenico Panetti* abhängig. In Ferrara: Ateneo: eine Heimsuchung, und ein S. Andreas; — Sakristei von S. M. in Vado: die Fahrt der heiligen Familie über den Nil, ein gemütliches Freskobild; — Chor von S. Andrea: alte Altar- oder Orgelflügel mit dem englischen Gruß und zwei Heiligen, schon in Garofalos Art. — Ganz in Francias Nachahmung versenkt erscheint *Micchele Cortellini:* in S. Andrea, dritte Kapelle rechts, eine thronende Madonna mit vier Heiligen (1506)[1]. — Von Costas bedeutendstem Schüler, Mazzolino, wird beim 16. Jahrhundert die Rede sein.

Der bedeutendste Träger derjenigen Kunstentwicklung, welche von Padua ausging, ist jedenfalls der große Paduaner *Andrea Mantegna* (1430—1506). (Vgl. S. 264. a; S. 280, a.)

Sein wichtigstes Werk sind die Malereien aus den Legenden des heil. Jacobus und des heil. Christoph in der Kapelle dieser Heiligen in den *Eremitani* zu Padua. (Ausgeführt mit Hilfe des Bono, Ansuino und Pizzolo.) Es ist nicht die höhere Auffassung der Momente, wodurch er hier die Florentiner übertrifft; das Flehen des Jacobus um Aufnahme ist nicht eben würdig; bei der Taufe des Hermogenes erscheinen die meisten Anwesenden sehr zerstreut; das Schleppen der St. Christophleiche ist eine der bloßen Verkürzung zu Gefallen gemalte Goliathszene. Aber an Lebendigkeit des Geschehens und an vollkommener Wahrheit der Charaktere hat kaum ein Florentiner Ähnliches aufzuweisen. Man betrachte z. B. das wirre Durcheinanderrennen der Widersacher des heil. Jacobus, wo er die Dämonen gegen sie aufruft; oder wie in dem „Gang zum Richtplatz" das bloße Innehalten des Zuges ausgedrückt ist; oder die Gruppe der auf S. Christoph Zielenden; oder die der bekehrten Kriegsknechte. Um der höchst genauen, selbst scharfen Ausführung willen begnügte sich

[1] Die tätige Stadtbehörde von Ferrara wird auch dieses Bild nächstens in das Ateneo übertragen lassen und an Ort und Stelle durch eine jener trefflichen Kopien ersetzen, womit besonders der Maler *Candi* den alten Ferraresen ein doppeltes Dasein verliehen hat.

Mantegna (wie überhaupt die paduanische Schule, z. B. die Maler des Pal. Schifa-noja) nicht mit dem Fresko, sondern versuchte von Bild zu Bild andere Malarten. Reichtum der entferntern Gruppen, der baulichen und landschaftlichen Hintergründe, der mit Faltenwerk, Glanzlichtern, Reflexen usw. überladenen Gewandung. — Ganz neu und dem Mantegna eigen erscheint die mehr oder weniger durchgeführte Perspektive, das Festhalten eines Augenpunktes. Er ist neben Melozzo der einzige Oberitaliener dieser Zeit, welcher ein durchgebildetes Raumgefühl besitzt. Mehrere der schon genannten Florentiner müssen, wenn auch nur mittelbar, von ihm gelernt haben. — Im ganzen erinnert er viel an Benozzo, nur erscheint dieser neben ihm wie ein anmutiger Improvisator neben einem Kunstdichter.

(Andere Fresken in Mantua, Castello di corte, Stanza di a
Mantegna; Szenen aus dem Leben des Lodovico Gonzaga.)

Unter seinen Staffeleibildern ist die stark restaurierte Gestalt der *heil. Eufemia* im Museum von Neapel (1454) das frühste und vielleicht großartigste Programm der ihm erb
reichbaren Idealschönheit. In kleinern Bildern geht seine Ausführung in eine prächtige Miniatur über. Das dreiteilige Altärchen in den Uffizien (Tribuna) und eine kleine c
Madonna in Felslandschaft (dieselbe Sammlung) sind in diesem Betracht wahre Juwelen, obwohl die Charaktere nirgends groß und mit Ausnahme des Madonnenkopfes kaum angenehm sind. — Von größern Altarbildern ist nur d
dasjenige auf dem Hochaltar von *S. Zeno* zu *Verona* (Madonna mit Heiligen) in Italien geblieben; ein Hauptwerk für das ganze Empfinden und Können der Schule. — In der Brera zu Mailand unter anderm das große Tempera- e
bild eines heil. Bernardin mit Engeln (1460?) auch als dekoratives Prachtstück merkwürdig. — In Szenen des Affektes ist Mantegna bisweilen derb und unschön, wie z. B. die Pietà in der vatikanischen Galerie, ein sehr ener- f
gisches und vielleicht echtes Bild[1], zeigt.

Manches führt dann entschieden mit Unrecht seinen Namen. Drei kleine phantastische Legendenbilder im Pal. g
Doria zu Rom möchten eher von einem Ferraresen sein; h
— vier Miniaturbilder im Pal. Adorno zu Genua sind wenigstens höchst bezeichnende Beispiele für die antikisierende und allegorische Richtung seiner Schule, welche hier in

[1] Oder eher von Bartol. Montagna?

einen angenehmen Rokoko ausmünden: der Triumph der Judith; der Triumph über Jugurtha; Amor von den Nymphen gefesselt; Amor gefangen weggeführt.

Einer lebte in dieser Zeit, der in der Darstellung des perspektivischen Scheines der Dinge noch über Mantegna hinausging: *Melozzo da Forli*, Schüler vielleicht des Squarcione, jedenfalls des Piero della Francesca. Man sieht in
a Rom über der Treppe des Quirinals einen Gottvater von
b Engeln umschwebt, in der Stanza capitolare der Sakristei von S. Peter ein paar Bruchstücke von Engelfiguren; — es sind arme Fragmente eines wunderherrlichen Ganzen, nämlich der in Fresko gemalten, im vorigen Jahrhundert zerstörten Halbkuppel des Chores von SS. Apostoli. Die verkürzte Untensicht, damals wohl als große Neuerung bestaunt, wurde seit Correggio tausendmal von Künstlern dritten Ranges überboten und berührt uns jetzt nur historisch; Melozzos viel größere Seite ist, daß er zu einer völlig freien, edel sinnlichen Jugendschönheit durchgedrungen war und sie mit begeisterter Leichtigkeit (vielleicht einst in hundert Gestalten!) vorgebracht hatte. — Das Fresko-
c bild in der vatikanischen Galerie, eine Audienz Sixtus' IV., in strengerm paduanischem Stil gemalt, ist bei aller Trefflichkeit doch schwer mit jenen Resten aus SS. Apostoli zu reimen.

Die Maler von Vicenza und Verona 1450—1500 sind ebenfalls wesentlich paduanisch gebildet, wenn auch bei einigen sich ein (mäßiger) Einfluß des Giov. Bellini zeigt; auf Farbenpracht und Charakteristik der Venezianer gehen sie nur wenig ein.

Für *Vicenza* ist der mürrische, aber ehrliche und gründliche *Bartolommeo Montagna* zu nennen. — Drei Bilder
d in der dortigen Pinacoteca; in S. Corona das Fresko links
e neben der Tür; — im Dom vielleicht die Malereien der
f vierten Kapelle links; — ebenda, fünfte Kapelle rechts, zwei Apostel und vielleicht auch die Anbetung des Kin-
g des. — Größere Altarbilder in der Akademie zu Venedig
h und in der Brera zu Mailand. — Treffliche Fresken von ihm (nicht von Franc. Morone, wie S. 265, a irrig angegeben
i ist) in SS. Nazaro e Celso zu Verona, Cap. di S. Biagio, 1493; — vier Bilder im Chor derselben Kirche.
k Von vicentinischen Zeitgenossen: Bilder in der Pinacoteca
l und gute Fresken in S. Lorenzo, Kapelle links neben dem Chor.

In *Verona* ist einiges von *Pisanello* († 1451) erhalten, der gleichzeitig und sogar unabhängig neben Squarcione den Stil des 15. Jahrhunderts beginnen half. (Ruiniertes Fresko a einer Verkündigung in S. Fermo, Wand über dem Chor.) — Die übrigen stehen alle unter Mantegnas Einfluß. — Anonyme Fresken in S. Anastasia, Kapellen rechts und b links vom Chor. — *Francesco Buonsignori,* ein Geistesverwandter des Montagna: Madonnen mit Heiligen in der c Pinacoteca zu Verona (1488) und in S. Fermo, Kapelle d neben dem linken Querschiff (1484). Bilder von *Girol. Benaglio* (1487) und *Giov. Franceschini* (1498) in der e Pinacoteca; das des letztern ein schönes Werk in der Art Bellinis.

Von *Liberale da Verona* Bilder in mehrern Kirchen[1], Fresken in S. Anastasia, z. B. über dem dritten Altar rechts; f ein großer S. Sebastian in der Brera zu Mailand, hart g und scharf, ein vortreffliches Aktbild im paduanischen Sinne. — Von *Girol. da' Libri* u. a. in S. M. in Organo, h rechts vom Portal, eine schöne Madonna mit Heiligen unter Lorbeern; — in der Pinacoteca eine herrliche An- i betung des (kühn gezeichneten) Kindes mit Heiligen; und eine thronende Madonna mit Heiligen. — *Franc. Morone* nähert sich in zwei schönen Bildern der Pinacoteca, einem verklärten mit Maria und Johannes d. T. auf Wolken k stehenden Christus und einem Gekreuzigten (1498), dem Giov. Bellini am meisten; — in den edeln Fresken der Sakristei von S. M. in Organo (Halbfiguren von Heiligen, l und in einem Mittelfeld der Decke: der verkürzt schwebende Salvator mit Heiligen) erscheint er als ein ausgebildeter Meister des 16. Jahrhunderts.

Je weiter man nach *Westen* dringt, desto mehr schwindet die paduanische Kenntnis der Lebensformen und die Lust an deren scharfer Bezeichnung, hört auch wohl z. B. bei einigen piemontesischen Malern ganz auf.

Schon der Brescianer *Vincenzo Foppa d. Ä.* erreicht in seinem Freskobild der Marter S. Sebastians (Brera zu Mai- m land) die Durchbildung selbst der Veroneser nicht mehr, — Die Fresken des ältern *Vincenzo Civerchio* und des *Bernardino Buttinone* in S. Pietro in gessate zu Mailand (von jenen die Antoniuskapelle, von diesem die Ambrosius-

[1] Der Verfasser besuchte diese Gegenden das letztemal gegen Ende der Fasten und fand unglücklicherweise die Kirchenbilder meist verhüllt. — Für die *Fassadenmalereien* von Verona vgl. S. 279 ff.

a kapelle) sind dem Verfasser nicht bekannt. — Von *Bramantino d. Ä.*, der eine tüchtige paduanische Schule hatte, ist gerade in Mailand nichts von Belang; von *Bramantino d. J.* nicht vieles: eine Madonna von reicher und voller Bildung, mit zwei Engeln (in der Brera); eine Lünette über der Tür von S. Sepolcro; dann die Gewölbefresken der Brunokapelle in der Certosa von Pavia. *Bernardo Zenales* große Madonna mit Kirchenvätern und Donatoren (Brera), bei einigen Härten doch ein treffliches Bild, steht schon unter Lionardos Einfluß.

Der vielbeschäftigte *Borgognone* (eigentlich Ambrogio Fossano, st. nach 1522; vgl. S. 191, f) tut in einzelnen kleinen Freskoszenen bedeutende Würfe (Malereien hinten in S. Ambrogio: Christus unter den Schriftgelehrten, der Auferstandene mit Engeln, Pietà, alles übermalt); — bei großen Aufgaben aber (Chornische von S. Simpliciano) nimmt sich die Übertragung der Gedanken des 14. Jahrhunderts in ziemlich leblose Formen des 15. ganz matt aus. Eine große Himmelfahrt Mariä (Brera) erinnert an abgestandene Peruginer. Einzelne Madonnen, mit Engeln, die hier und da vorkommen, haben dagegen eine höchst liebenswürdige Gemütlichkeit. — Bedeutende Fresken in der Certosa von Pavia. — (Allerlei Malereien dieser alten Schule, auch in der Art Borgognones, in Madonna della grazie bei Locarno, Tessin.)

Von einer Anzahl anderer lombardischer Maler, welche den Stil des 15. Jahrhunderts mehr oder weniger beibehielten bis über 1530 hinaus, finden sich die meisten Werke in Provinzialstädten, welche Verfasser dieses nicht besucht hat: so von *Foppa d. J.*, *Civerchio d. J.*, *Andrea da Milano*, *Girol. Giovenone*, dem Piemontesen *Macrino d' Alba* u. a. Am meisten Interesse sollen die Bilder der beiden ältern *Piazza*, *Albertino* und *Martino*, in den Kirchen von Lodi und der Umgegend darbieten.

Pierfrancesco Sacchi aus Pavia arbeitete hauptsächlich in Genua. Mit seinem einfachen, hier und da peruginischen Gemütsausdruck, seiner flandrisch reichen Ausführung bis in das kleinste Detail hinein, und mit den prächtigen landschaftlichen Hintergründen macht er einen Eindruck, der außer Verhältnis zu seiner eigentlichen Begabung steht. S. Maria di Castello, dritter Altar rechts, drei Heilige in einer Landschaft; — S. Teodoro, im Chor links, dito; — in S. Pancrazio, zu beiden Seiten des Einganges ein segnen-

der Salvator zwischen zwei Heiligen, „in Sacchis Manier" (d. h. wohl von ihm), und: S. Petrus und Paulus, von *Teramo Piaggia,* der hier völlig als Sacchis Nachahmer a erscheint (anderswo dagegen sich der römischen Schule nähert.) — Von einem andern Genuesen um 1500, *Lodovico Brea,* mehr unter niederländischem Einfluß: die Bilder der dritten Kapelle links und des fünften Altars rechts in S. Maria di Castello. — Bei dem ältern *Semino (Antonio)* mischen sich Eindrücke von Sacchi, Brea und Perin del Vaga. Sein Hauptbild, die Marter des heil. Andreas in b S. Ambrogio (vierter Altar links) ist befangen, ungeschickt, sehr fleißig und nicht ohne einzelne schöne Züge.

In *Modena* ist mir von Correggios Lehrer Francesco Bianchi-Ferrari zu meinem Bedauern nichts vorgekommen. — Von den alten Lokalmalern in der herzogl. Galerie ist *Bartol. Bonasia* (toter Christus, im Sarg stehend, mit c Maria und Johannes, 1485) durch seine kräftige Färbung, *Marco Meloni* (thronende Madonna mit zwei Heiligen, 1504) durch den Ausdruck in der Art des Francia interessant. Auch *Bernardino Losco* von Carpi (thronende Madonna mit zwei Heiligen, 1515) ist einer der bessern alten Lombarden; der sog. „Gherardo di Harlem" dagegen (große, figurenreiche Kreuzigung) einer der harten alten (westlombardischen?) Meister.

In *Parma* hatte Correggio leichtes Spiel gegen Vorgänger wie *Jacobus de Lusciniis, Cristofano Caselli,* gen. Temperello, *Lodovico da Parma* und *Alessandro Araldi.* Bilder d derselben in der dortigen Galerie; von letzterm auch kleine Szenen al fresco in dem bei Anlaß der Dekoration genannten Raum zu S. Paolo (S. 265, c) und eine Madonna e mit zwei Heiligen in S. Giovanni, erste Kapelle rechts. — f Von der Künstlerfamilie der *Mazzola,* welche sich später ganz zu Correggio schlug, lebten damals *Pierilario,* von welchem in der Galerie eine thronende Madonna mit drei g Heiligen, und der namhaftere *Filippo M.,* der unter allen von Padua aus angeregten Künstlern einer der härtesten und anmutlosesten, dabei aber kein geringer Zeichner ist. Grablegung u. a. im Museum von Neapel; das Altarbild im Baptisterium zu Parma; eine Bekehrung Pauli in der h Galerie. — Vielleicht das angenehmste Bild dieser Schule ist namenlos: eine thronende Madonna mit drei singenden i Engeln und zwei Heiligen, in der Steccata (vordere Eckkapelle links).

In *Venedig* unterscheiden wir während der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zwei Generationen von Malern. Die erste ist von Padua aus unmittelbar abhängig; die Stilprinzipien der Muranesen bilden sich danach völlig um. Wir haben bereits (S. 744, c) neben Johannes und Antonius von Murano den *Bartolommeo Vivarini* genannt. Dieser ist in seinen besondern Werken ein wahrer Paduaner: in der prächtigen und genauen Ausführung nähert er sich oft Mantegna, bleibt aber in der Farbe kälter. Die Charaktere seiner Altarbilder sind immer ernst, bisweilen höchst würdig, bisweilen fast grimmig, selten anmutig; die dekorative Ausstattung ist, wie bei diesen paduanisch gebildeten Venezianern überhaupt, ganz besonders reich. (Thronbauten, Fruchtschnüre, Laubhecken, Luxus von Putten usw.) Thronende Madonna mit vier stehenden und vier als Halbfiguren schwebenden Heiligen usw. (1465) im Museum von Neapel; — in Venedig: Altarwerke in der Akademie (1464); — in S. Giovanni e Paolo, zweiter Altar rechts (mit direkten Reminiszenzen nach Mantegna, vielleicht größernteils von dem bald zu erwähnenden Luigi Vivarini); ebenda im rechten Querschiff ein thronender S. Augustin (1473); — in S. Giovanni in Bragora eine thronende Madonna mit Seitentafeln (neben der ersten Kapelle links, dat. 1478); — in den Frari ein späteres, milderes Altarwerk (Querschiff rechts, datiert 1482) und ein vielleicht ganz später thronender S. Markus mit Engeln und Heiligen (Querschiff links); — ein geringeres Werk in S. M. Formosa (zweiter Altar rechts).

Die Härte und Strenge Bartolommeos mildert sich, nicht ohne den Einfluß Bellinis, zu einer bisweilen ganz edeln Anmut und Fülle bei seinem jüngern Bruder oder Verwandten *Luigi Vivarini*. Mehreres in der Akademie; — eine Auferstehung in S. Giovanni in Bragora (Eingang des Chores links, dat. 1498); — zwei einzelne Heilige in S. Giov. Crisostomo (beim zweiten Altar links). — Das herrlich große Altarblatt in der Frari (dritte Kapelle links vom Chor), der zwischen andern Heiligen thronende S. Ambrosius, wurde erst von *Basaiti* (s. unten) vollendet und gehört schon wesentlich der folgenden Generation an. — Dagegen ist eine Madonna mit zwei heil. Barfüßern im Museum von Neapel ein frühes Bild (1485).

Carlo Crivellis Werke sind fast nur in der Brera zu Mailand zu suchen. Hart und streng, wie Bartolommeo, prunk-

süchtig über die Maßen, doch nicht ohne Geschmack, in einzelnen Charakteren noch dem Johannes Alamannus verwandt, dringt er wenigstens in einer thronenden Madonna (1482) zu großer Anmut hindurch. — Von ihm vielleicht der heil. Papst Markus in S. Marco zu Rom (Kapelle rechts vom Chor).

Von *Fra Antonio da Negroponte* ein schönes Altarbild in S. Francesco della vigna zu Venedig, rechtes Querschiff; a
— ein fragliches Bild in der Sakristei ebenda.

Die zweite Generation beginnt mit *Gentile Bellini* (1421 bis 1501) und *Giovanni Bellini* (1426—1516), den Söhnen des Giacomo B., welcher bei Squarcione und Gentile da Fabriano gelernt hatte. — Die Jugend und das mittlere Alter der beiden Brüder scheint in abhängigen Stellungen dahingegangen zu sein; von Gentile ist nur weniges vorhanden, die zahlreichen authentischen Werke Giovannis aber beginnen erst mit seinem 60. Lebensjahre. Von seinen zahlreichen Schülern nennen wir nur die folgenden: Pierfrancesco Bissolo, Piermaria Pennacchi, Martino da Udine, *Girol. di Santa Croce* (meist in Padua tätig), *Vincenzo Catena,* Andrea Previtali, *Giambattista Cima da Conegliano* u. a. Neben Giov. Bellinis Schule, doch auf verschiedene Weise von ihr abhängig: *Marco Basaiti, Vittore Carpaccio,* Giov. Mansueti, Lazzaro Sebastiani, *Boccacino von Cremona,* Marco Marziale u. a.

Die Größe dieser Schule ist samt ihrer Einseitigkeit in allem Einzelnen so gleichartig (wenn auch mit großen Verschiedenheiten) ausgeprägt, daß auch die Besprechung eine gemeinsame sein darf. Noch einmal in diesem Jahrhundert der sonst entfesselten Subjektivität ordnet sich hier der einzelne den allgültigen Typen unter. Offenbar sind es die Besteller, welche die Schule im großen bestimmen.

Vor allem gab sich die Schule mit der erzählenden Malerei fast gar nicht ab, und wo sie es tat, steht sie mit aller Farbenglut und Einzelwahrheit doch im Gedanken neben den Florentinern unendlich zurück. Selbst in der großen „Predigt des heil. Markus in Alexandrien" des *Gentile* b
Bellini (Mailand, Brera) handelt es sich um gleichgültig zusammengestellte Figuren von einer gewissen puppenhaften Nettigkeit; ebenso in seinem „Mirakel des heil. Kreuzes" und in der „Prozession" mit dieser Reliquie (Akademie von Venedig). An der Fortsetzung dieser Reliquiengeschichte hat dann auch *Carpaccio* (nebst seinen

Schülern Mansueti und Sebastiani) gearbeitet, welcher
a überhaupt hier der fast alleinige Erzähler ist; in derselben Sammlung sind von ihm auch acht große, figurenreiche Historien der heil. Ursula; in der Scuola di S. Giorgio degli
b Schiavoni zwei Reihen kleinerer Geschichten der HH. Georg und Hieronymus. Wenn naive Einzelzüge, malerisch bequeme Verteilung im (baulich und landschaftlich schönen) Raum, lebendige und selbst jugendlich reizende Köpfe, endlich eine oft erstaunliche Leuchtkraft der Farbe zusammen schon ein Historienbild ausmachten, so hätte Carpaccio sein Ziel erreicht. Das Interessanteste an jenen Reliquienbildern bleibt die bunte Schilderung des mittelalter-
c lichen Venedig. — In den Uffizien: *Mansuetis* Christus unter den Schriftgelehrten. — Viele historische Bilder gingen freilich bei den Bränden des Dogenpalastes unter[1]. Fresken oder gar Freskenzyklen kommen nicht vor.

Die biblischen Ereignisse, welche diese Venezianer malen, sind meist ausgesucht ruhige Szenen, deren wesentliches sich schon im Halbfigurenbild geben ließ. Nicht umsonst hat z. B. das Mahl in Emmaus hier so große Gunst genossen, wovon unten.

In dieser Schule bildet sich zuerst das venezianische *Kolorit* aus. Möglich, daß sie dabei dem *Antonello da Messina*, einem Schüler der van Eyck, einiges verdankte, der sich längere Zeit in Venedig aufhielt. (In Italien kenne ich von ihm kein sicheres Bild als das Porträt eines
d schwarzlockigen Mannes im Pelzkleid, in den Uffizien.
e Ein anderes, in der Galerie Manfrin, hängt für die Prüfung zu hoch.) Jedenfalls hatten schon die Muranesen (S. 744) den Grund gelegt. Ohne sich irgendwo in raffinierte Detailpracht zu verlieren, findet nun die Schule die Geheimnisse der Harmonie und der Übergänge sowohl als der mög-

[1] Der in Venedig gebildete, dann besonders in Padua tätige Bergamaske *Girolamo da Santa Croce* mag hier nur beiläufig genannt
* werden. Am bekanntesten durch seine frühern Bilder mit kleinen Figuren (Marter des heil. Laurentius im Museum von Neapel), hat er später sich die Freiheit der großen Meister nicht unbefangen an-
** eignen können. Glorie des heil. Thomas Becket, in S. Silvestro zu Venedig, erster Altar links, — großes Abendmahl (1549) in S. Mar-
† tino über der Tür; — in S. Francesco zu Padua die Fresken der zweiten Kapelle rechts. Sein Kolorit bleibt venezianisch glühend. —
†† Von einem Landsmann *Francesco da Santa Croce*, eine Kreuzabnahme vom Jahre 1510 im Pal. Manfrin, ein Abendmahl in S. Francesco della vigna, zweite Kapelle links, usw.

lichst schönen Erscheinung der einzelnen Farbe. In letzterer Beziehung erstrebte sie durchaus nicht eine illusionsmäßige Stoffbezeichnung; in den Gewändern gibt sie glühende Transparenz, im Nackten aber jenes unbeschreiblich weiche und edle Leben der Oberfläche, welches teils durch die sicherste, nicht in schwarzen Schatten, sondern in lauter farbigen Tönen sprechende Modellierung, teils durch Geheimnisse der Lasierung hervorgebracht wurde, und zwar auf hundert verschiedene Weisen[1]. Neben diesen Leistungen erscheint alles Paduanische wie eine längst überwundene Vorstufe. Der Größte der Schule, Giov. Bellini, ist es auch im Kolorit und im Vortrag; andere behalten einige Schärfen (Carpaccio, selbst Cima) oder neigen sich dem weichen Zerfließen zu. (Bellini selbst geht bisweilen auf duftige Leichtigkeit aus.)

An Fülle von Lebensmotiven erreicht diese Schule die Florentiner natürlich lange nicht, allein ihre Gestalten sind doch in der Regel leicht, selbst edel gestellt und bewegt. Der heil. Sebastian als stehende Aufgabe hielt die Zeichnung des Nackten in einer bedeutenden Höhe. Die Gewandung gehorcht zwar mehr den Gesetzen des Farbenganzen als einem höhern Liniengefühl; immerhin bleibt sie freier von kleinlichen Motiven und Überladung als z. B. bei Filippino Lippi. Die Hauptsache sind aber dem Venezianer die *Charaktere*. Nicht zu scharfen und dadurch effektreichen Kontrasten, sondern als Töne eines und desselben Akkordes stellte er sie zusammen; nicht überirdisches Sehnen, nicht jäher Schmerz, sondern der Ausdruck ruhigen Glückes sollte sie beseelen; dieser, in energischen und wohlgebildeten Gestalten ausgesprochen, ist es, welcher den Sinn des Beschauers mit jenem innigen Wohlgefallen erfüllt, das keine andere Schule der Welt auf dieselbe Weise erweckt. Der Typus dieses Menschengeschlechts steht der Wirklichkeit noch so nahe, daß man es für möglich hält, solche Charaktere anzutreffen und mit ihnen zu leben. Raffael verspricht dergleichen nicht; abgesehen von der idealen Form stehen uns seine Gestalten auch durch hohe Beziehungen und Aktionen ferner.

Giov. Bellini wird zwar von den meisten Genannten irgendeinmal zur günstigen Stunde auch in den Charakteren

[1] In den Uffizien ist die dem Bellini zugeschriebene Zeichnung auf Gipsgrund merkwürdig, welche den Leichnam Christi von sieben Personen umgeben darstellt.

erreicht, bleibt aber doch bei weitem der Größte. Wahrscheinlich gehört ihm schon (für Venedig) die neue Anordnung der Altarwerke an: statt der Teilung in Tafeln rücken die einzelnen Heiligen zu einer Gruppe um die thronende Madonna, zu einer „santa conversazione" zusammen, die von einer offenen oder mit einer Mosaiknische geschlossenen Halle (vgl. S. 248, Anm. 1) schön architektonisch eingefaßt wird; zudem baut er auch seine Gruppe fast mit derselben strengen, schön aufgehobenen Symmetrie wie Fra Bartolommeo. Drei große Altarbilder ersten Ranges sind noch von ihm in Venedig vorhanden:
a in S. Giovanni e Paolo (erster Altar rechts), in S. Zaccaria
b (zweiter Altar links, vom Jahr 1505), und in der Akademie.
c Das Beisammensein der heil. Gestalten, ohne Affekt, ja ohne bestimmte Andacht, macht doch einen übermenschlichen Eindruck durch den Zusammenklang der glückseligen Existenz so vieler freier und schöner Charaktere. Die wunderbaren Engel an den Stufen des Thrones mit ihrem Gesang, Lauten- und Geigenspiel sind nur ein äußeres Symbol dieses wahrhaft musikalischen Gesamtinhaltes. Da dieser Inhalt sich schon im Halbfigurenbild geltend machen konnte, so entstanden Hunderte auch von solchen, hauptsächlich für die Privatandacht.

Aber nicht nur in der Anordnung der Charaktere zum Bilde, sondern auch in der Auffassung der einzelnen ist Giov. Bellini das Vorbild aller andern, ihr Befreier geworden. Die Skala, auf welcher er sich bewegt, ist bei weitem die größte. Er konnte burlesk sein bei der Darstellung der klassischen Götterwelt; das unschätzbare sog. Bacchanal in der Sammlung Camuccini parodiert das
d Göttergelage zur „Festa" italienischer Bauern[1]. (Wo er der Allegorik seiner Zeit in die Hände fiel, ist er, beiläufig gesagt, so absurd als irgendeiner; fünf kleine
e höchst saubere Bildchen in der Akademie von Venedig, etwa zu vergleichen mit Pinturicchios Allegorien im Pal. Torigiani zu Florenz.) In den religiösen Bildern dagegen herrscht eine gleichmäßige Würde und
f Milde. Das Bild in S. Giov. e Paolo zeigt in den weiblichen Heiligen ein herrliches Geschlecht reifer Jungfrauen, die

[1] Es ist eines seiner letzten Bilder, 1514. Die herrliche Landschaft ist von ihm, allein später durch Tizian *über*malt, als derselbe dem flüchtig improvisierten Bilde eine neue Haltung gab. (Laut Harzens Beweis.)

noch an Mantegnas heil. Eufemia erinnern. Die Engel am Throne sind hier wie überall eifrig an ihre Musik hingegeben und völlig naiv, was sie z. B. bei Francia und Perugino nicht immer sind. Sein spätes Bild, in S. Giovanni Crisostomo, erster Altar rechts (1513), enthält von seinen a
besten männlichen Charakteren. (Seine schönsten nack- b
ten Bildungen in dem großen Altarblatt der Akademie.) In der Madonna zeigt sich bei ihm ein Fortschritt aus einem strengen und wenig beseelten Typus (z. B. das eine Bild in der Brera zu Mailand, mehrere in Venedig) zu einem c
großartig schönen, doch noch immer ernsten und auch im Kostüm idealen. Dieser vielleicht zum erstenmal vollendet reif in der Madonna von 1487 (in der Akademie) und in d
dem herrlichen Bilde in der Sakristei der Frari (1488[1]), e
dann in mehrern Werken der Akademie, der Gal. Manfrin, f
der Sakristei des Redentore (zwei Bilder, davon eines ein Juwel!), der Galerie von Modena, der Pinacoteca von Vi- g
cenza, der Brera von Mailand (bez. 1510) u. a. a. O. Wo h
Heilige anwesend sind, wird man im ganzen die weiblichen vorzüglicher finden.

Von der höchsten Bedeutung ist aber bei Bellini durchgängig die *Gestalt Christi*, welche durch ihn auch bei der folgenden venezianischen Generation eine so hohe Auffassung beibehalten hat. Schon sein Christuskind ist nicht bloß wohlgebildet, sondern so erhaben und bedeutungsvoll in der Bewegung und Stellung, als dies möglich war, ohne den Ausdruck der Kindlichkeit aufzuheben. In dem Bild in S. Giov. e Paolo gewinnt die gar nicht ideale Madonna i
eine überirdische Weihe durch ihr Sitzen und durch das ruhige Stehen des segnenden Kindes. Auch in dem Altar- k
blatt der Akademie ist das Kind ernst und grandios und kontrastiert sehr bedeutsam mit den Musikengeln[2]. — Dann l
wagte Bellini den erwachsenen segnenden Christus als einzelne Figur vor einem landschaftlichen oder Teppichgrund hinzustellen, mit der würdigen Männlichkeit, demjenigen Typus des Hauptes, welchen man in einzelnen Bildnissen Giorgiones und Tizians nachklingend findet. (Galerie von Parma.) — Und nun folgt *„Christus in Emmaus"* (S. Sal-

[1] Ein wichtiges Bild aus demselben Jahre, in S. Pietro e Paolo zu * Murano, nach dem zweiten Altar rechts, fand ich verdeckt.

[2] Freilich hat Bellini auch die stets unleidliche Szene der Beschneidung gemalt (S. Zaccaria, Chorumgang, zweite Kapelle links), und ** so nach ihm viele andre.

a vatore zu Venedig, Kapelle links vom Chor), eines der ersten Bilder von Italien[1]; vielleicht der erhabenste Christuskopf der modernen Kunst, nur Lionardo ausgenommen b (derselbe Gegenstand, Gal. Manfrin, wahrscheinlich von einem Schüler). — Endlich scheint der Meister eine höchste Steigerung, eine Verklärung auf Tabor, im Sinne getragen c zu haben. Das Bild dieses Inhaltes im Museum von Neapel, mit dem ehrlichsten Streben nach tiefer Auffassung des Gegenstandes gemalt, war ein vielleicht früher Versuch dieser Art (eine Nachahmung in S. M. mater Domini zu d Venedig, erster Altar links). Ist nun vielleicht die Skizze eines etwas aufwärtsblickenden Christuskopfes, in der Akae demie, der Keim einer nicht zustande gekommenen Transf figuration? — (Eine schöne Taufe Christi, in S. Corona zu Vicenza, fünfter Altar links.)

Die obengenannten Schüler und Zeitgenossen sind nun in der Regel um so viel trefflicher, je mehr sie sich dem Giov. Bellini nähern. Im ganzen hat hier *Cima* den Vorzug. g Seine Taufe Christi in S. Giovanni in Bragora (Chor hinten) ist in dem Adel des Christuskopfes, in der Schönheit der Engel und in der weihevollen Gebärde des Täufers unvergleichlich; — auch Konstantin und Helena (ebenda, am Eingang des Chores, rechts) sind von schönem Ausdruck. h In der Abbazia (Kapelle hinter der Sakristei) Tobias mit i dem Engel; im Carmine (zweiter Altar rechts) die wundervolle Anbetung der Hirten und Heiligen. Seine Madonna ist reiz- und lebloser als die des Lehrers; dafür sind die sie umstehenden Heiligen, zumal die Greise, von geistvoller k Schönheit. Treffliche Bilder dieser Art: Pinacoteca zu Vil cenza; Brera (und Ambrosiana?) zu Mailand; Galerie zu m Parma usw. — Die Madonna mit Heiligen in Lebensgröße dagegen, in der Akademie von Venedig, zeigt neben dem Meisterwerke Bellinis eine erstaunliche Befangenheit der Anordnung, teilweise auch der Einzelbildung. Ebenda S. Thomas, das Wundmal Christi berührend.

Ein sonst wenig bekannter *Giovanni Buonconsigli*, zufolge n einem frühern Bilde in der Pinacoteca zu Vicenza (Kreuzabnahme in schöner Landschaft), ein tüchtiger Modellierer im paduanischen Sinne, schloß sich später ganz an Bellinis

[1] Hier und bei ähnlichen Emmausbildern des Palma vecchio, Tizian u. a. ist die Umgebung ganz irdisch und scheinbar alltäglich, aber man vergleiche z. B. das freche Bild des Honthorst (Gal. Manfrin), * um sich zu überzeugen, daß es zweierlei Realismus gibt.

Weise an, blieb aber bei unedlern Charakteren stehen. (Venedig, S. Spirito, dritter Altar links, Christus mit zwei a
Heiligen; — S. Giacomo dall' orio, rechts von der Haupt- b
tür, die HH. Laurentius, Sebastian und Rochus; beides prächtige Farbenbilder, die Hallen mit Goldmosaik.)

Carpaccio ist in seinen kleinern Figuren allerliebst lebendig, doch erreichen seine Köpfe an Schönheit diejenigen Cimas nicht. Außer den genannten Bildern, welche im Kolorit die glühendern sind, nenne ich: das Hauptaltarbild in S. Vitale (1514), eine lebhafte Konversation von Hei- c
ligen, welche teils unten, teils über einer Balustrade erscheinen; — das Bild mit drei Heiligen in S. Giov. in Bra- d
gora (nach der ersten Kapelle rechts); — die Krönung e
Mariä in S. Giov. e Paolo (links beim Eingang in die Sakristei); — den Tod Mariä (1508) im Ateneo zu Ferrara; f
in diesen beiden Werken kommt er dem Cima am nächsten. — Seine große Darstellung im Tempel (1510) und die g
Apotheose der heil. Ursula, beide in der Akademie von Venedig, zeigen freilich, daß auch bei ihm die Mittel zur völligen Belebung solcher Formen nicht ausreichten. In der „Darstellung" ist das Kind in Bellinis Art aufgefaßt.

Von *Lazzaro Sebastiani* ist in S. Donato zu Murano (über h
der Seitentür rechts) eine ganz schön belebte Szene der Madonna mit zwei Heiligen, welche anbetende Engel und i
einen Donator herbeibringen.

Von *Andrea Previtali* im Pal. Manfrin eine Madonna mit k
beiden Kindern im Freien (1510).

Catenas Hauptwerk, in S. M. mater Domini (zweiter Altar l
rechts), sollte eine Marter der heil. Christina vorstellen, welche mit einem Mühlstein am Hals ertränkt wurde. Man sehe, wie der brave alte Venezianer dieses umgeht, und denke dabei einen Augenblick an die affektvollen Martyrien des 17. Jahrhunderts. — Die Köpfe höchst lieblich.

Basaiti ist in Zeichnung, Farbe und Charakteren meist flüchtiger als Cima und Carpaccio; sein männlicher Typus wiederholt sich; das Ganze ist aber meist lebendiger. Seine Berufung der Apostel Jacobus und Philippus (Akademie) m
ist immerhin ein geistreiches und entschlossenes Bild (1510); — der thronende Petrus mit vier Heiligen in S. Pie- n
tro di castello (dritter Altar rechts) *war* einst trefflich, der S. Georg ebenda (Ende des linken Seitenschiffes) dagegen von jeher schwach. — Aber bisweilen erhebt sich der Mei- o
ster zu hohen Leistungen. In der Himmelfahrt Mariä (SS.

Pietro e Paolo zu Murano, links, nahe der Sakristeitür, verdorben, doch nicht unrettbar) schilderte er die schönste Ekstase; — sein S. Sebastian (Salute, Vorraum der Sakristei) ist nur um eines Schrittes Weite von Tizian entfernt; die von Luigi Vivarini begonnene Glorie des heil. Ambrosius aber (S. 777 k, Frari, dritte Kapelle links vom Chor) hat offenbar er erst zu dem Wunderwerke gemacht, das sich fast allein mit jenen drei Hauptbildern des Giov. Bellini messen kann. Das lauterste Gold venezianischer Charakteristik.

Von *Pennacchi* sind die dem Untergang nahen Halbfiguren in den Kassetten des Tonnengewölbes von S. M. de' miracoli und die vielleicht schon untergegangenen Deckenmalereien in den Angeli zu Murano, 34 Felder im ganzen. (Die Kirche war 1854 unzugänglich.)

Marco Marziale, ein wenig bekannter Schüler Bellinis, hat mit einer ganz liebenswürdigen Gewissenhaftigkeit und mit der genrehaften Art etwa des Carpaccio auch ein Emmaus gemalt (1506, Akademie). Gehört vielleicht ihm die vom Jahr 1500 datierte vortreffliche Fußwaschung, welche im Pal. Manfrin Perugino heißt? oder eher dem Lombarden Gaudenzio Vinci?

Endlich *Boccaccino da Cremona*, in einem spätern Bilde (thronende Madonna mit vier Heiligen, in S. Giulian, erster Altar links) am meisten dem Cima verwandt, verrät früher, in einem höchst vollendeten und kostbaren Bilde der Akademie, eher den Schüler des L. Vivarini. Es ist eine im Freien sitzende Madonna mit vier Heiligen; eines der frühesten und schönsten Beispiele desjenigen Typus der Santa conversazione mit knienden und sitzenden ganzen Figuren in landschaftlicher Umgebung, welcher später von Palma und Tizian mit Vorliebe aufgenommen wurde. — Eine Madonna mit Heiligen, in der Brera, ist wiederum spät (1532).

Außer diesen großen Werkstätten der Kunst in Florenz und Oberitalien kommt im 15. Jahrhundert keine Schule mehr vor, in welcher die Freude an der charakteristisch belebten Gestalt und an dem Reichtum menschlicher Bildungen sich ganz frei und großartig geäußert hätte. Die von Florenz und Padua ausgegangenen Inspirationen zogen zwar alle Schulen mit sich, aber es fehlte an deren Grundlage: an den tiefen und angestrengten Formstudien.

So glaubte z. B. die Schule von *Siena,* von *Domenico di Bartolo* an, die neue Darstellungsweise ohne diese Prämissen mitmachen zu können, ahmte aber nur die florentinischen Äußerlichkeiten auf solch bodenlosem Grunde mit der unvermeidlichen Übertreibung nach. Domenicos Fresken in einem Saal des Hospitals della Scala zu Siena (Stiftungsgeschichten und Werke der Barmherzigkeit) sind zwar frei von ganz rohem Ungeschick, allein nur durch Kostüme und Baulichkeiten interessant. Von den übrigen sind die, welche noch halb an der alten Weise festhielten, oben (S. 737) genannt worden. Unter den entschiednern Realisten ist *Vecchietta* („Lorenzo di Pietro") als Maler ganz ungenießbar (S. 228, 581), *Francesco di Giorgio* (Akademie zu Siena: Anbetung des Kindes, und Krönung Mariä) vielleicht der am meisten durchgebildete, *Matteo di Giovanni* (M. da Siena) aber unstreitig der widerlichste. Die drei Redaktionen seines „Kindermordes" (S. Agostino, Nebenkapelle rechts, 1482, — Concezione oder Servi, rechts, 1491, — und: Museum von Neapel, mit verfälschtem Datum) sind einer der lächerlichsten Exzesse des 15. Jahrhunderts; Matteo erscheint als der italienische Michel Wohlgemuth. (Anders in der Akademie und in S. Domenico, zweite Kapelle links vom Chor.) Ein Christus in einer Engelglorie, unten viele Heilige in reicher Landschaft (1491, Akademie), von *Benvenuto di Giovanni,* ist wenigstens ohne die Affektation von dessen Mitschüler Matteo gemalt.

a b c d e f

Von Fungai, Pacchiarotto usw. wird beim 16. Jahrhundert die Rede sein.

Weiter nach Süden thront das steile *Perugia* über dem Tibertal, Assisi und Spello schweben an Bergabhängen, Foligno liegt in der Ebene, Spoleto schaut nieder auf das Tal des Clitumnus. In diesen Gegenden stand die *umbrische* Schule auf; ihre Tätigkeit reichte östlich auch in die Bergstädte des Hochapennins und jenseits desselben in die Mark Ancona hinein.

In dieser Heimat des heil. Franziskus scheint sich ein stärkerer Zug der Andacht als anderswo in dem profanen Italien der Renaissance erhalten zu haben. Wenn derselbe nun in der Malerei jenen unerhört intensiven Ausdruck fand, so kommt dabei auch sehr in Betracht die von den eigentlichen Herden der Renaissance entfernte Lage, die Verteilung der Kräfte auf verschiedene Orte (so daß vor

Pietro alles den Charakter von Lokalmalerei hat), die mehr ländliche, einfache Sinnesweise der Besteller, mochten es nun Bewohner jener steilen Wein- und Ölstädtchen oder abgelegener Klöster sein, endlich der Einfluß Sienas, dessen letzte Idealisten, wie Taddeo di Bartolo (S. 737), selbst in Perugia arbeiteten. Wo man den neuen florentinischen Stil haben konnte, nahm man anfangs selbst mit befangenen und harten Äußerungen desselben vorlieb, wie die Le-
a gendenfresken des *Bened. Bonfigli* in einem obern Raum des Pal. del Communen zu Perugia (seit 1454) beweisen, Kompositionen, deren eigentümlichster Wert in den sehr gut dargestellten Baulichkeiten besteht. (Von demselben
b in S. Pietro, hinten links, eine Pietà; in S. Domenico, S. Bernardino u. a. a. O. in Perugia mehreres.) — Aber eine deutlichere Vorahnung des spätern Schulgenius liegt doch eher in den harmlosen Malereien, welche an einzelnen Häusern der genannten Städte, besonders zu Assisi, auch in und an kleinern Kirchen usw. insgemein die Mutter Gottes und die Schutzheiligen verherrlichen. So ist z. B. das Kirchlein
c S. Antonio in Assisi (an der Straße, die von S. Francesco nach der Piazza führt, rechts) außen und innen von verschiedenen Händen bemalt; einiges ist sienesisch holdselig, anders sind Versuche in florentinischem Sinn; zwei Heilige im Bilde der Hinterwand haben auch schon etwas Verzücktes; sonst herrscht eher das vor, was wir Gemütlichkeit zu nennen pflegen.

Auch *Fiorenzo di Lorenzo* geht über diese Linie noch nicht
d hinaus. (In der Sakristei von S. Francesco de' conventuali zu Perugia: Petrus, Paulus und eine Madonnenlünette.)

Erst *Niccolò Alunno von Foligno* schlägt denjenigen Ton an, welcher dann bei Perugino so mächtig weiterklingt: es ist der Seelenausdruck bis zur schwärmerischen, ekstatischen Hingebung, in Köpfen von zartester, reinster Jugendschönheit. Niccolòs Bildung war eine ziemlich geringe, seine Malerei bisweilen roh, seine Anordnung unbehilflich, — allein noch heute dringt bisweilen ein Maler mit ebenso beschränkten äußern Mitteln, durch den bloßen Ausdruck zu einer hohen, wenn auch nur provinzialen Geltung durch.
e Von seinen zugänglichern Werken (z. B. im Pal. Colonna
f zu Rom, in der Brera zu Mailand, wo sich eine bedeutende Madonna mit Engeln vom Jahr 1465 befindet) ist wohl das wichtigste, eine Verkündigung mit Gott-Vater und einer frommen Gemeinde, in S. Maria nuova zu Perugia (Quer-

schiff links); wunderbare Bildung der Köpfe des Gabriel und der Madonna; die Andacht der Engel völlig naiv. — In Foligno: S. Maria infra portas: verdorbene Fresken; — S. Niccolò: Altarbild von mehrern Tafeln, eines der best- a
ausgeführten; auch eine Krönung Mariä mit zwei knienden b
Heiligen. — Im Dom von Assisi: geringe Fragmente eines Altarwerkes, in die Wand eingelassen. — Die übrigen Gemälde in Diruta, S. Severino, Gualdo, Nocera, und la Bastia c
unweit Assisi. — Im ganzen wendet Alunno jene hohe Steigerung des Ausdruckes noch sehr mäßig an und gleicht sogar im einzelnen Fall eher den Paduanern.

Pietro Perugino (de castello plebis, wie er sich selbst von seiner Vaterstadt Città della pieve nennt, eigentlich Vanucci, 1446—1524) ist in seiner frühern Zeit wesentlich ein Florentiner. Wie weit Alunno oder Piero della Francesca oder in Florenz Verocchio und L. di Credi einzeln auf ihn eingewirkt, kommt wenig in Betracht; die Hauptsache war der Eindruck der dortigen Kunstwelt als Ganzes, der ihn völlig bestimmte. Dieser ersten Periode gehören d
seine Fresken in der Sixtinischen Kapelle, Christi Taufe und die Verleihung des Amtes der Schlüssel (S. 766, i) an, vielleicht auch die Anbetung der Könige in S. Maria nuova zu Perugia (links vom Bilde Alunnos), Werke, welche bei e
großer Tüchtigkeit und Schönheit doch kaum einen Zug von dem haben, was seine spätern Bilder beseelt. — Aus der schönsten Mitte seines Lebens stammt dann die Anbetung des Christuskindes in der Gemäldesammlung der f
Villa Albani (1491) und das Freskobild im Kapitelsaal von S. M. Maddalena de' Pazzi zu Florenz (nur mit erzbischöf- g
licher Erlaubnis zugänglich). — Schon vor 1495 ließ sich dann Pietro fest in Perugia nieder und eröffnete seine Schule. Von da an beginnt erst jene große Reihe von Gemälden, in welchen er den Ausdruck der Andacht, der Hingebung, des heiligen Schmerzes in die tiefsten Tiefen zu verfolgen scheint.

Wie vieles in seinen Werken soll man ihm nun als bare Münze abnehmen? — Er kam in Perugia offenbar nur einer bereits herrschenden Gefühlsrichtung entgegen, die er mit einem ganz andern, durch die gedankenloseste Wiederholung nicht zu tötenden Schönheitssinn und mit weit größern Kunstmitteln zur Darstellung brachte als seine Vorgänger. Als die Leute sich an seinem Ausdruck gar nicht ersättigen konnten, als er inne wurde, was man aus-

schließlich an ihm bewunderte, gab er das, was er sonst wußte und konnte, preis, vor allem das unablässige florentinische Lebensstudium. Bewegte, kontrastreiche Gegenstände überließ er dem Pinturicchio, statt sich durch dieselben frisch zu halten. Zu den verzückten Köpfen, welche die Leute von ihm begehrten, gehörten Leiber und Stellungen, die in der Tat nur wie Zugaben aussehen, und die der Beschauer sehr bald auswendig lernt, weil schon der Maler sie auswendig wußte. (Derselbe Pietro zeichnete, sobald er *wollte*, z. B. seine nackten Figuren trefflich.) Er entzückte seine Leute ferner durch grelle Buntfarbigkeit und spielend reich ornamentierte Gewandung. (Die Leuchtkraft des Kolorites und die so fein gestimmten Einzelpartien in manchen Bildern zeigen wiederum, was er konnte, sobald er *wollte*.) Er stellt seine Heiligen unten ohne weiteres nebeneinander — während alle andern Schulen sie gruppieren — und ordnet seine Glorien, Krönungen und Himmelfahrten oben nach einem Schema. (Wogegen das Detail, sobald er *wollte*, das feinste Liniengefühl verrät.) Im Wurf der Gewandung erhebt er sich selten mehr über das Tot-Konventionelle. (In der Sistina sieht man, was er früher konnte und *wollte*.)

Unter allen Künstlern, welche ihr Pfund vergruben und zu Handwerkern herabgesunken sind, ist das Beispiel Pietros vielleicht das größte und kläglichste. Freilich, was man von ihm verlangte, das lieferte er sauber, solid, vollständig, auch in der späten Zeit, da die Kräfte nachließen, und da keine neue Auffassung mehr von ihm zu fordern war.

Was nun die Köpfe betrifft, so ist vor allem anzuerkennen, daß Perugino aus der gärenden florentinischen Kunstwelt gerade die schönsten Anregungen in sich aufnahm. Es muß einen göttlichen Augenblick in seinem Leben gegeben haben, da er zum erstenmal die holdeste Form mit dem Ausdruck der süßesten Schwärmerei, der Sehnsucht, der tiefsten Andacht erfüllte. Der Augenblick kehrte bisweilen wieder; noch in spätern Bildern werden einzelne Köpfe auf einmal ergreifend wahr, mitten unter andern, welche einen ähnlichen Ausdruck nur mit den gewohnten stereotypen Mitteln wiedergeben. Um hierüber ins klare zu kommen, muß man einige seiner Köpfe genau nach Typus und Ausdruck analysieren und sich fragen, wie dies eigentümliche Oval, diese schwermütig blickenden Taubenaugen, diese kleinen schon beinah vom Weinen zuckenden Lippen her-

vorgebracht sind, und ob sie an der betreffenden Stelle irgendeine Notwendigkeit oder Berechtigung haben? — Bisweilen überzeugt er; in den meisten Fällen aber macht er uns eine ganz zweck- und ziellose Rührung vor[1]. — Warum ist dies bei Fiesole anders? weil eine starke persönliche Überzeugung dazwischentritt, die ihn nötigt, den höchsten Ausdruck immer so stark zu wiederholen, als er es irgend vermag. — Warum ist bei den Robbia der Ausdruck immer frisch und liebenswürdig? weil sie den Affekt beiseite lassen und im Bereich einer schönen Stimmung bleiben. — Was nähert den Perugino einem Carlo Dolci? daß beide einen wesentlich subjektiven, momentanen, also nur für einmal gültigen Ausdruck perpetuieren.

Wir nennen nur die wichtigern seiner spätern Bilder.

In der vatikanischen Galerie: Die Madonna mit den vier Heiligen, vielleicht noch aus der schönen mittlern Zeit; die Auferstehung, großenteils von Raffael ausgeführt. a

Im Dom von Spello, links: eine (bezeichnete) Pietà; der Ausdruck zumal im Johannes rein und schön hingehaucht. b

In Perugia: Die Fresken in den beiden Räumen des sog. *Cambio*, um 1500 von Perugino mit Hilfe des Ingegno gemalt, bei großer Schönheit und Sorgfalt der Behandlung ein durchaus bezeichnendes Werk für Peruginos Ansicht vom Geschmack der Peruginer; Nebeneinanderstellung isolierter Gestalten auf derselben Linie, Gleichartigkeit des Charakters bei antiken Helden, Gesetzgebern und Propheten, Mangel der wahren Tatkraft und Ersatz durch Sen- c d

[1] Wir lassen die Frage ganz aus dem Spiel, ob Pietro selber jemals so gefühlt hat, wie seine Gestalten fühlten. Sie ist eine ganz unstatthafte und beeinträchtigt die ewigen Rechte der Poesie. Auch als Atheist, wofür Vasari ihn ausgibt — trotz des Schriftröllchens mit dem „Timete Deum" auf seinem Porträt in den Uffizien —, hätte Pietro seine Ekstasen malen dürfen und sie könnten ganz wahr und groß sein; nur hätte ihn dabei eine innere poetische Nötigung bestimmen müssen. (Über die „Gesinnung" des Künstlers und Dichters kursieren mancherlei unklare Begriffe, wonach dieselbe z. B. darin bestände, daß derselbe unaufhörlich sein Herz auf der Zunge trüge und in jedem Werk möglichst vollständige Programme seines individuellen Denkens und Fühlens von sich gäbe. Er hat aber *als* Künstler und Dichter gar keine andre Gesinnung nötig als die sehr starke, welche dazu gehört, um seinem Werk die größtmögliche Vollkommenheit zu geben. Seine sonstigen religiösen, sittlichen und politischen Überzeugungen sind seine persönliche Sache. Sie werden hier und da in seine Werke hineinklingen, aber nicht deren Grundlage ausmachen.)

timentalität. — In S. Agostino sind die acht Täfelchen mit Brustbildern von Heiligen (in der Sakristei) naiver als die übrigen Bilder. — In S. Pietro enthält die Sakristei wieder eine Reihe Täfelchen mit Halbfiguren, zu welcher einst auch die drei in der vatikanischen Galerie gehörten; in der Kirche mehrere Kopien Sassoferratos nach ähnlichen Halbfiguren. — Zahlreiche, meist schwache Bilder in vielen Kirchen, sowie in der Akademie, wo auch die ganze Schule vertreten ist. — In S. Severo hat Perugino nach Raffaels Tode, im Jahre 1521, den Mut gehabt, unterhalb von dessen Freskobild Heilige auf die Mauer zu malen. — Das Freskobild einer Anbetung der Hirten in einer innern Kapelle von S. Francesco del monte soll ein schönes Werk sein; ebenso dasjenige der Anbetung der Könige in S. Maria de' bianchi in dem nahen Città della pieve.

In Florenz enthält der Pal. Pitti die berühmte Grablegung (1495), eine Sammlung von passiven Stimmungsköpfen, deren Wirkung bei der Abwesenheit andrer Kontraste sich aufhebt; der Kopf Christi höchst unwürdig; das Ganze mehr durch die gleichmäßige Vollendung als durch wahre Tiefe ausgezeichnet; — ebenda: Madonna das Kind anbetend, eins der wahrhaft empfundenen Bilder, leider sehr übermalt. — Uffizien? thronende Madonna mit zwei Heiligen, 1493, schon konventionell; — zwei Bildnisse. — *Akademie:* Große *Himmelfahrt Mariä,* unten vier Heilige, vom Jahre 1500, in engster Beziehung mit den Fresken des Cambio, teilweise konventionell, in einzelnen Köpfen aber von größter Herrlichkeit; — ebenda: Gethsemane (früh?); die übrigen Bilder, auch die untere Gruppe in Filippinos Kreuzabnahme spät und zum Teil ganz fad.

In der Pinakothek von *Bologna:* Madonna schwebend über vier Heiligen, Prachtbild vom Rang der eben genannten Himmelfahrt.

Von den Gehilfen Pietros wird *Ingegno* mit besonderm Nachdruck genannt. Allein die zugänglichern Arbeiten, die man ihm beilegt, sind streitig, so die treffliche Freskomadonna in der Kapelle des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol, mit dem mäßigen Ausdruck in der Art Alunnos. Bei diesem Anlaß einige frühe anonyme Fresken der umbrischen Schule zu Rom: in SS. Vito e Modesto (1483); — S. Cosimata in Trastevere usw.

Sodann *Pinturicchio* (1454—1513). Er stand schon früh mit Pietro in Verbindung (z. B. als Gehilfe bei den Arbeiten

in der Sistina) und ist und bleibt in der Folge derjenige Maler der Schule, welcher vorzugsweise große Freskohistorien in Verding empfängt. Anfänglich von der florentinischen Darstellungsweise wenigstens angeweht, nimmt er dann auch die peruginische Seelenmalerei äußerlich in sich auf. Ein gründliches Studium hat er nie gemacht; er holt seine Motive zusammen, wo er sie findet, wiederholt sie bis zum zehnten Male und braucht oft die Nachhilfe andrer. Zugestandenermaßen ein Geschäftsmann und Entrepreneur, gewiß mit geringem Gewinn, genießt er uns gegenüber die günstige Stellung, daß man wenig von ihm erwartet und dann durch Züge köstlicher Naivität, durch einzelne schöne Charakterköpfe und merkwürdige Trachten überrascht und durch die harmlose Art, wie er seine Geschichten als Staffage einer prächtigen Örtlichkeit (Gebäude, bunte Landschaften in flandrischer Art) vorbringt, vergnügt wird. (Die reiche dekorative Ausstattung, S. 262.) Auch er gibt, was man damals, und zwar in der Umgebung der Päpste, billigte und haben wollte.

Unter Innozenz VIII. und Alexander VI. malten er und andre die Lünetten und Gewölbe in fünf Sälen des Appar- a
tamento Borgia (Vatikan) aus. Es sind Propheten, Sibyllen, Apostel, thronende Wissenschaften mit Begleitern, Legenden verschiedener Heiligen, endlich Geschichten des neuen Testaments; das meiste ohne irgend besondern Aufwand von Gedanken. Auch die Fresken in S. M. del popolo (Kapellen 1, 3 und 4 rechts, Gewölbe des Chores) bieten b
nur allgemeines Schulgut. Die Reste in S. Pietro in Montorio und in S. Onofrio (untere Malereien der Chornische) c
scheinen von noch geringern peruginischen Händen zu sein: eher gehören dem Pinturicchio die vier Evangelisten am Gewölbe der Sakristei von S. Cecilia. — Mit viel grö- d
ßerer Teilnahme sind in *Ara Celi* (erste Kapelle rechts) die e
Wunder und die Glorie des heil. Bernardin gemalt; hier strebt der Meister, wenn auch mit unzulänglichen Kräften, nach florentinischer Belebung. — In der Chornische von S. *Croce in Gerusalemme* sind die Geschichten des wahren f
Kreuzes an der unrechten Stelle und in unrichtigem Ton erzählt, zudem schwer übermalt; der segnende Salvator dagegen ein wahrhaft herrlicher Gedanke, der dem Pinturicchio eigen sein könnte. — Im Jahre 1501 malte er eine g
ganze Kapelle (links) im Dom zu Spello aus: die Verkündigung, die Anbetung der Hirten und Pilger, und Christus

unter den Schriftgelehrten; am Gewölbe Sibyllen. Hier, in einem Landstädtchen, ließ er sich ganz unbefangen gehen und gab, mitten unter vielem Konventionellen und Handwerklichen, ein paar höchst liebenswürdige Züge, wie z. B. das andächtige Herannahen der Hirten und Pilger, Joseph und Maria im Tempel usw. Reiche, hohe Hintergründe;
a aufgesetzter Goldschmuck. — In dem Jahre 1502—1503 malte er mit Hilfe mehrerer die *Libreria* (d. h. den Aufbewahrungsort der Chorbücher) im *Dom von Siena* aus. (Bestes Licht: Nachmittags.) Von der frühern Annahme: daß Raffael ihm dazu alle Entwürfe, ja die Kartons geliefert oder gar selbst Hand angelegt habe, ist man völlig zurückgekommen. (Von den sehr schönen Zeichnungen zu zweien dieser Kompositionen, der Landung in Libyen und dem Empfang der Eleonora von Portugal, habe ich nur die
b erstere, in der Sammlung der Handzeichnungen der Uffizien, gesehen; die andre findet sich in Casa Baldeschi zu Perugia. Auch jene halte ich nicht für Raffaels Werk und glaube überhaupt nicht, daß ein Entwurf, so sehr er an Trefflichkeit das ausgeführte Werk überragen möge, deshalb notwendig von einem andern Künstler sein müsse.) Es ist in diesen Szenen aus dem Leben des Aeneas Sylvius (Pius II.) nichts so gut und nichts so schlecht, daß es nicht je nach Stunde und Stimmung von Pinturicchio selbst erfunden und gemalt sein könnte; die Ausführung an sich ist von großer und gleichmäßiger Sorgfalt. — Hohe geschichtliche Auffassung, dramatische Steigerung der Momente — großenteils Zeremonienbilder — muß man nicht erwarten, vielmehr sich damit begnügen, daß die lebensfähigen Charaktere und Gestalten hier zahlreicher sind, als sonst bei Pinturicchio. — Das Leben des Papstes ist dem glücklichen Maler unter den Händen zur anmutigen Fabel, zur Novelle geworden, alles in Trachten und Zügen *seiner* Zeit, nicht der um 50 Jahre zurückliegenden. Kaum Pius selbst hat Bildnisähnlichkeit; Friedrich III. ist „der Kaiser", wie er in jedem Märchen vorkommen könnte. Diese Art von Unbefangenheit war ein wesentlicher Vorteil für jene Maler[1].

[1] Das Abendmahl in Fresco, welches vor einigen Jahren in dem aufgehobenen Kloster S. Onofrio zu Florenz entdeckt und für Raffaels Werk ausgegeben wurde, ist eine peruginische Produktion, und zwar am ehesten von Pinturicchio. Schon seit Jahren verteidigten nur noch Nordländer die Autorschaft Raffaels mit Eifer; in Florenz

Staffeleibilder von Pinturicchio im Museum von Neapel (Himmelfahrt Mariä), Akademie von Perugia (treffliches Altarwerk), Pal. Borghese in Rom (chronikartige Geschichten Josephs) u. a. a. O. Etwa auch die Darstellung im Tempel, in S. Agostino zu Arezzo (links)? ein schönes und tüchtiges Bild.

Unter den eigentlichen Schülern des Pietro war nächst Raffael *Giovanni lo Spagna* der ausgezeichnetste. Seine Madonna mit Schutzheiligen, im Stadthause von *Spoleto,* ist einer der allerreinsten und jugendlichsten Klänge aus der ganzen Schule. — Bilder in zwei Kirchen des seitwärts von der Straße nach Foligno gelegenen Städtchens Trevi (Madonna delle lagrime und S. Martino); — eine Madonna mit Heiligen in der Unterkirche S. Francesco zu Assisi (Kapelle der heil. Magdalena: vgl. S. 715, Anm.); — Fresken in der Kirche S. Jacopo zwischen Spoleto und Foligno, zum Teil aus seiner späten, manierierten Zeit; — dagegen ein frühes Bild (wenn es von ihm ist): die Krönung Mariä im Chor der Zokkolantenkirche von Narni (wenige Schritte von der nach Terni führenden Straße); die erhöhte Stimmung der Gestalten, zumal der noch florentinisch schönen Madonna, ist noch fern von aller Ekstase. — Im Pal. Colonna zu Rom wird ein tüchtiger S. Hieronymus in der Wüste dem Spagna beigelegt.

Die übrigen Schüler *Giannicola, Tiberio d' Assisi, Adone Doni,* die *Alfani, Eusebio di S. Giorgio* usw. möge man in den Kirchen von Perugia und der Umgegend aufsuchen. (Vom letztgenannten zwei gute und eigentümliche Fresken — Verkündigung und Wundmale des heil. Franz — im Kreuzgang des Kapuzinerklösterchens S. Damiano bei Assisi.) Sie sind in einzelnen guten Arbeiten origineller und aufrichtiger als der Meister in seinen spätern Durchschnittsleistungen, meist aber ziemlich schwach, und als die letzten von ihnen das Stilprinzip der römischen Schule mit ihrer mangelhaften Formenbildung vereinigen wollten, fielen sie in klägliche Manier.

Über die Künstler der Mark Ancona und des Herzogtums Urbino ist der Verfasser außerstande, aus eigener Anschauung etwas Zusammenhängendes zu berichten. Die

schwieg man allmählich. In der letzten Zeit war das Werk unzugänglich, aus Gründen, die mit der wahren Beschaffenheit desselben zusammenhängen, wie sie nach Wegnahme eines Überzuges vom Jahre 1844 zum Vorschein kam.

einzige Sammlung, welche eine (doch nur sehr unvoll-
a kommene) Übersicht gewährt, ist die der Brera zu Mailand. Der paduanische Schulstil herrscht z. B. in einer Madonna mit vielen andern Figuren, vom *Frate Carnevale* (st. nach 1474), noch mit ziemlicher Härte. Von *Giovanni Santi*, dem Vater Raffaels, den man durchaus in Urbino und der Umgegend aufsuchen muß, findet sich hier bloß eine unbedeutende Verkündigung; — von *Marco Palmezzano* aus Forli, einem strengen Nachfolger Mantegnas, eine Geburt Christi (1492), eine Madonna mit vier Heiligen (1493) und eine Krönung der Maria (wozu noch, in den Uffizien, das späte
b Bild des Gekreuzigten in einer bedeutenden Felslandschaft, 1537, kommt); — von *Girol. Genga*, der in der Folge Schüler Peruginos wurde, eine ganz bedeutende Versammlung von sitzenden Heiligen mit einer Glorie darüber, auf dem dunkeln Grunde usw.

Wir kehren durch die genannten Gegenden noch einmal nach *Bologna* zurück, um des *Francesco Francia* (geb. um 1450, st. 1517) willen, dessen Empfindungsweise wesentlich mit derjenigen des Perugino verwandt oder geradezu von derselben angeregt ist. In der Malerei ursprünglich Schüler des Zoppo di Squarcione (S. 768, c), hatte er bis tief in sein Mannesalter vorzugsweise der Goldschmiedekunst obgelegen, auch wohl Baurisse entworfen (S. 198, e). Dann möchte er zwischen 1480 und 90, am ehesten in Florenz, Perugino kennengelernt haben, in der besten Zeit des letztern, vielleicht als derselbe jenes Fresko in S. M. M. de' Pazzi (S. 788, g) malte. (Wohlbemerkt, lauter Hypothesen.) Und so ist denn auch sein frühestes bekanntes Bild, die thronende Madonna mit sechs Heiligen und einem lautenspielenden Engel, vom Jahre 1490 (Pinacotece von Bologna) das am meisten perugineske von allen seinen Werken; herrlich gemalt und von derjenigen Innigkeit des zum Teil ekstatischen Ausdruckes, welche dem Pietro selber nur in seiner besten mittlern Zeit eigen ist. Auch eine Verkündigung mit zwei Heiligen (ebenda) gehört wohl in diese Epoche. (Die thronende Madonna zwischen zwei Hallen mit vier Heiligen, sowie die Anbetung des Kindes mit Heiligen und Donatoren, ebenda, sind wohl spätere Bilder.) Auch später noch scheint er beständig auf Perugino hingeblickt zu haben.

Durch seine Verbindung mit *Lorenzo Costa* aber (S. 770) kam ein merkwürdig gemischter Stil zum Vorschein, wel-

chen sich auch seine Schüler, darunter *Giulio,* sein Vetter und *Giacomo,* sein Sohn, sowie *Amico Aspertini,* aneigneten. Der gesunde, bisweilen selbst derbe Realismus, welchen hauptsächlich Costa vertrat und welcher auch in Francia selber von Hause aus vorhanden war, steht in einem beständigen Konflikt mit der umbrischen Sentimentalität. Diese, auf kräftige, herbere Bildungen übertragen, nimmt jenen wunderlichen Ausdruck des „Gekränktseins" an. Hauptsächlich die weiblichen Heiligen und die Madonnen scheinen nunmehr dem Beschauer einen Vorwurf darüber zu machen, daß er die Unbescheidenheit hat, sie anzusehen. Doch geht Francia nicht bis in das verhimmelte Schmachten hinauf. Überhaupt bleibt in ihm viel mehr Frisches, selbst Ritterliches als in dem spätern Perugino; er zeichnete sorgsamere und stellte nicht bloß seine Figuren freier und weniger konventionell, sondern wußte sie auch lebendig zu gruppieren, obwohl sein Liniengefühl ziemlich unentwickelt blieb. Die Gewandung ist vollends bei ihm fast immer lebendig und für jede Gestalt neu empfunden. Als alter Ostlombarde hat er Freude nicht an dem bloß ornamentalen Reichtum, sondern an der reellen Erscheinung und Modellierung der Trachten, Rüstungen, Ornate usw. Er konnte und wollte in diesen Dingen nicht mehr hinter Mantegna zurückgehen. Freilich ist die Erzählung, das Geschehen überhaupt, nicht seine starke Seite.

Sein allerschönstes Werk in Bologna ist wohl das Altarblatt in der Kapelle *Bentivoglio* zu S. Giacomo maggiore. Von den Engeln, welche die Madonna umgeben, sind die ihr nächsten höchst liebenswürdig, unter den Heiligen aber ist der S. Sebastian eine der vollkommensten Gestalten des 15. Jahrhunderts. — Andre bedeutende Bilder: Die thronende Madonna mit Heiligen in S. Martino (erste Kapelle links), wobei die Landschaft ganz nach ferraresischer (und zwar nach Costas) Art angebracht und behandelt ist. — Das Altarbild in der großen Kapelle links in SS. Vitale ed Agricola, köstliche musizierende und schwebende Engel um ein altes Madonnenbild (die Fresken rechts von Giacomo Francia, links von Bagnacavallo, aus beträchtlich späterer Zeit, doch besonders die Visitation des letztern noch fast ganz schlicht und gut; in der Maria eine große und rührende Bewegung). — In der Annunziata hinten im Chor eine Verkündigung mit vier Heiligen, auch zwei geringere Bilder zweite Kapelle rechts und dritte Kapelle rechts. — Usw.

a

b

c

a Die Fresken in *S. Cecilia*[1], ein Werk der ganzen Schule, darf man nicht mit allzu frischen florentinischen Eindrücken vergleichen; was Erzählendes daran ist, gibt sich als Anleihe von dort zu erkennen, und zwar als eine ziemlich befangene. Allein soweit hier Francias eigener Entwurf zu reichen scheint, sind es edle, lebensvolle Gestalten; in seinen eigenen beiden Bildern gilt dies auch von den Köpfen und von der ganzen Behandlung. Aber warum wendet sich Cæcilia so vornehm verschämt ab, während Valerian ihr den Ring ansteckt? Die Hand streckt sie ja doch aus! — (Costas landschaftliche Gründe, vgl. S. 770, c.)

Von Francescos Werken außerhalb von Bologna könnte der b bezeichnete S. Stephanus (?) im Pal. Borghese zu Rom (wo auch zwei Madonnen) ein ganz frühes Bild sein; — die c thronende Madonna mit vier Heiligen in der Galerie von Parma etwa aus der Zeit, da er dem Perugino am nächsten stand, die Kreuzabnahme ebenda kaum später; in der d Galerie von Modena eine treffliche große Verkündigung, ebenfalls früh. — Von dem berühmten Bilde zu München e (Maria im Rosenhag) eine alte Schulkopie in der Pina- f coteca zu Bologna. — Eine spätere Annunziata in der Brera.

Giacomo Francias Hauptwerk, freilich in der Auffassung nicht von seinem Vater, sondern von den Venetianern inspiriert und daher frei von Sentimentalität, ist die präch- g tige im Freien sitzende Madonna mit S. Franz, S. Bernardin, S. Sebastian und S. Mauritius, datiert 1526, in der Pinacoteca zu Bologna. Was sonst dort und anderswo von ihm vorhanden ist, zeigt eine bald reinere, bald gemischtere Reproduktion der Gedanken seines Vaters. Eins der h frühesten Bilder: die Anbetung des Kindes, in S. Cristiana, erster Altar, rechts.

Zeitweise wurde die Werkstatt eine Halbfigurenfabrik und die Veräußerlichung und Gedankenlosigkeit ging so weit, als in den schlimmsten Augenblicken bei Perugino. Das ennuyierte, mürrische Wesen verrät besonders die Madonnen dieser Art von weitem.

i *Amico Aspertini* ging in seinem frühesten Bilde (er nennt es sein tirocinium), das um 1495 gemalt sein möchte, ganz auf die am meisten perugineske Stimmung des Francia

[1] Ihre Verteilung ist nach den Urhebern folgende: *Altarraum:* Fr. Francia = Fr. Francia. Lor. Costa = Lor. Costa. Tamaroccio = Tamaroccio. Chiodarolo = Am. Aspertini. Am. Aspertini = Am. Aspertini.

ein. Es ist eine große Anbetung des Kindes durch Madonna, Donatoren und Heilige, in der Pinacoteca zu Bologna. Die Fresken einer Kapelle links in S. Frediano zu Lucca (Geschichten des Christusbildes „volto santo" usw.), zierlich und genau ausgeführt, mit einzelnem reizendem Detail, verraten dann Eindrücke aller Art, wie sie der nie recht durchgebildete und selbständige Phantast unterwegs in sich aufnahm. — Als er einmal für Giorgione begeistert sein mochte, malte er das Bild in S. Martino zu Bologna (fünfter Altar rechts), Madonna mit den heil. Bischöfen S. Martin und S. Nicolaus nebst den von diesem geretteten drei Mädchen. — Von seinem Bruder *Guido A.* eine gute, wesentlich ferraresische Anbetung der Könige, in der Pinacoteca zu Bologna.

In *Neapel* waren unter dem letzten Anjou (René) und unter Alfons von Aragonien Bilder der flandrischen Schule (s. unten) zu einem solchen Ansehen gelangt, daß sich mehrere einheimische Maler unmittelbar an denselben bildeten. So *Simone Papa d. Ä.*, dessen Gemälde vom Erzengel Michael (Museum von Neapel) wenigstens beweist, wie gerne er die van Eyck hätte erreichen mögen. In diese Zeit fällt das Auftreten desjenigen Künstlers, welchen die Neapolitaner als den Vater ihrer Malerei zu feiern pflegen: des *Zingaro* (eigentlich Antonio Solario). Wenn er aber wirklich 1382 geboren und 1445 gestorben ist, so gehört ihm wohl keines der nach ihm benannten Werke: die große Madonna mit Heiligen (im Museum), die Kreuztragung (in S. Domenico magg., sechste Kapelle rechts, oder del crocefisso, neben dem Altar), S. Franciscus, der den Mönchen die Ordensregel gibt (soll sich in S. Lorenzo befinden), — und die 20 Fresken eines der Klosterhöfe bei *S. Severino* (S. 186, d. Bestes Licht: Vormittags). Letztere, welche vielleicht mit keinem der eben genannten — immer doch nur mittelguten — Kirchenbilder den Autor gemein haben, sind ein vorzügliches Werk vom Ende des 15. Jahrhunderts, welches sogar eine Bekanntschaft mit damaligen florentinischen und umbrischen Arbeiten voraussetzt. (Auch die Trachten passen erst in diese Zeit.) Das Leben des heil. Benedikt ist wohl nie trefflicher dargestellt worden, wenn nicht etwa Signorellis Fresken in Monteoliveto (Toskana) in Abrechnung zu bringen sind. Der Typus des hier abgebildeten Menschengeschlechtes steht zwar unter dem florentinischen und hat in Nase, Blick und

Lippen etwas Stumpfes, selbst Zweideutiges. Aber eine Fülle von lebendig und bedeutend dargestellten Bildnisfiguren hebt dies auf; schön und würdig bewegen sich die Gestalten auf einem mittlern Plan, hinter welchem der bauliche oder landschaftliche Grund leicht und wohltuend emporsteigt. Der Meister kannte z. B. so gut wie Giorgione die reizende Wirkung schlanker, dünnbelaubter Stämme, welche sich vor und neben steilen Felsmassen u. dgl. hinaufziehen; überhaupt ist hier die Landschaft mit vollem Bewußtsein als Stätte bedeutender Ereignisse behandelt, ohne die flandrische Phantasterei und Überfüllung. Nirgends bemerkt man ein Versinken in das Barocke oder ins Flaue; ein gleichmäßiger edler Stil belebt alles[1]. — Der stille Hof, mit der noch in ihren Trümmern herrlichen Riesenplatane, eine Oase mitten im Gewühl Neapels, erhöht noch den Eindruck.

Unter den Schülern des Zingaro wird außer dem schon genannten Papa d. Ä. hauptsächlich der beiden *Donzelli* gedacht, deren schwankende, obwohl ansprechende Eigentümlichkeit man in einigen Bildern des Museums verfolgen kann. — Ein Maler von schönem und mildem Ernst, obwohl von geringer Ausbildung, ist *Silvestro de' Buoni*. (Kirche Monteoliveto, Kapelle Piccolomini, links vom Portal: Himmelfahrt Christi mit Seitenheiligen; — S. Restituta beim Dom: Madonna mit zwei Heiligen; — andres im Museum; — in seiner Art: Dom von Capua, in einer Kapelle rechts: Madonna mit zwei Heiligen; — Kathedrale von Fondi, in einer Kapelle rechts: ähnliches Bild; — usw.) Wir würden diesen Maler und seinen Schüler Antonio d'Amato (Bild in S. Severino) nicht nennen, wenn nicht neben den Werken der spätern neapolitanischen Schule das Auge gerade solchen Bildern so dankbar entgegenkäme, in welchen mit einfachen Mitteln nach der Darstellung der Höhern gestrebt worden ist[2].

Welchen Eindruck können neben diesen Schöpfungen eines gewaltig aufgeblühten Kunstvermögens die *altniederländischen* und *altdeutschen* Gemälde hervorbrin-

[1] Ein anderes Leben des St. Benedict im obern Stockwerk jener ionischen Doppelhalle (S. 171, d) bei der Badia in Florenz ist mir immer wie eine Vorübung desselben Malers vorgekommen.

[2] Die schöne Anbetung der Hirten in S. Giovanni maggiore, erste Kapelle rechts, könnte etwa von einem neapolitanischen Nachfolger Lionardos sein.

gen? — Man würde sehr irren, wenn man glaubte, das Italien des 15. und 16. Jahrhunderts hätte sie mißachtet; schon die verhältnismäßig bedeutende Anzahl, in welcher sie durch die italienischen Galerien und Kirchen verbreitet sind, beweist das Gegenteil. Mag es hier und da bloße Luxussache gewesen sein, nordische Bilder zu besitzen — immerhin müssen die damaligen Italiener in der nordischen Kunst etwas Eigentümliches anerkannt und wertgeschätzt haben.

Die altflandrische Schule der Brüder Hubert und Johann van Eyck hatte die Richtung des 15. Jahrhunderts, den Realismus, reichlich um ein Jahrzehnt früher betätigt als Masaccio. Schon bei Lebzeiten der beiden Brüder scheinen einige jener Bilder nach Neapel gelangt zu sein, welche dann auf die dortige Schule einen so großen Einfluß ausübten. Der heil. Hieronymus mit dem Löwen in seiner höchst wirklichkeitsgemäß dargestellten Studierstube (Museum von Neapel) ist in neuerer Zeit als eines der überaus seltenen Werke des *Hubert van Eyck* anerkannt worden; möglicherweise die früheste realistische Produktion, welche überhaupt auf italienischem Boden vorhanden war. Welches Staunen mußte die Künstler Neapels ergreifen, als sie die ersten ganz lebenswahr wiedergegebenen Figuren in einer miniaturartig gewissenhaften Örtlichkeit vor sich sahen. Ein solcher Fortschritt in die Wirklichkeit wäre schon an sich immer der populären Bewunderung sicher, auch ohne Huberts tiefen Ernst. (Die Anbetung der Könige in der Kirche des Castello nuovo, im Chor links, ist in neuerer Zeit als das Werk eines spätern Nordländers unter Lionardos Einwirkung erkannt worden; früher galt sie als Werk des Joh. v. Eyck.)

In der Folge war es dann zunächst die sog. Technik, die den altflandrischen Bildern einen besondern Wert gab, d. h. jener tiefe Lichtglanz der Farben, welcher selbst die prosaisch aufgefaßten Charaktere und Hergänge mit einem poetisch ergreifenden Zauber umhüllt. Sobald als möglich lernte man den Niederländern das Verfahren ab. Das neue Bindemittel, das Öl (und der nicht minder wesentliche Firnis) war dabei lange nicht die Hauptsache; viel höhere Fragen des Kolorites (der Harmonie und der Kontraste) mögen bei diesem Anlaß ganz im stillen erledigt worden sein.

Ferner imponierte die delikate Vollendung, welche aus jedem guten flandrischen Bild ein vollkommenes Juwel

macht. Endlich gab die flandrische Behandlung der Landschaft und der in Linien- und Luftperspektive (verhältnismäßig) so vorzüglich wahren Architekturen der italienischen Malerei einen geradezu entscheidenden Anstoß.

Für die Auffassung im großen gewährten die Niederländer den Italienern nichts, was diese nicht aus eigenen Kräften schon gehabt hätten, wenn auch in andrer Weise. Doch empfand man in den Andachtsbildern der ersten gar wohl den gleichmäßigern, durch kein (über den Gegenstand indifferentes) Schönheitsstreben beirrten Ernst. Zur Zeit Michelangelos galten die niederländischen Bilder für „frömmer" als die italienischen.

Die nächsten und die mittelbaren Schüler der van Eyck sind in Italien zum Teil vorzüglich vertreten.

Von *Justus von Gent* das Hauptwerk in S. Agata zu Urbino, die Einsetzung des Abendmahls, 1474. (Der Justus de Allamagna, welcher 1451 im Kreuzgang von S. Maria di Castello zu Genua, nächst der Kirche, eine große Verkündigung in Fresko malte, ist ein andrer, wahrscheinlich oberdeutscher Meister jener Zeit, wie besonders die liebliche, reich-blonde Madonna zeigt. Die Rundbilder mit Propheten und Sibyllen am Gewölbe scheinen von einer härtern, ebenfalls deutschen Hand herzurühren.)

Das bedeutendste Werk des *Hugo van der Goes* ist in S. Maria la nuova zu Florenz an verschiedene Stellen verteilt vorhanden: eine große Anbetung des Kindes durch Hirten und Engel; auf den Flügelbildern der Donator mit seinen Söhnen und zwei Schutzheiligen; seine Gemahlin mit einer Tochter und zwei weiblichen Heiligen. Maria und die Engel zeigen Hugos bekümmerten und doch nicht reizlosen Typus, die Seitenbilder aber die ganze ergreifende flandrische Individualistik. Hier und an ähnlichen Bildern mögen die alten Florentiner die Porträtkunst gelernt haben. — In den Uffizien gehört dem Hugo, wie ich glaube, das herrliche kleine Bild einer thronenden Madonna mit zwei Engeln, unter einem prächtig verzierten Renaissancebogen. (Dem Memling beigelegt.) Keine damalige italienische Schule verfolgte gerade diese Intention, keine hätte ein so leuchtend schönes und zartes Tafelbild geliefert. Mehrere geringere Nachahmungen, z. B. in der Galerie Manfrin zu Venedig, wo sich übrigens auch eine treffliche kleine Verkündigung findet, die mir wie eine Inspiration Hugos mit der Ausführung eines niederrheinischen Malers erschien.

In den Uffizien wird eine thronende Madonna mit zwei heiligen Frauen und zwei krönenden Engeln dem Hugo wirklich beigelegt, welche eher einem andern Niederländer um 1500 gehören könnte. Dagegen steht ihm der Maler eines köstlichen kleinen Bildes vom Tode der Maria in der Galerie Sciarra zu Rom sehr nahe, wenn dasselbe nicht von ihm selbst ist. Die verkommenen und verdrießlichen Züge der meisten Anwesenden gehen freilich schon über die Grenze hinaus, welche auch ein Castagno und Verocchio nicht überschritten.

„In der Art des *Rogier von Brügge*" — so muß ich eine Kreuzabnahme bezeichnen, welche seit einigen Jahren in der Galerie Doria zu Rom aufgestellt ist[1]. Hier erscheint die nordische Kunst im Nachteil — nicht durch den bis nahe an die Grimasse gesteigerten Schmerzensausdruck, denn z. B. Guido Mazzoni (S. 600) geht viel weiter und fügt noch die pathetischen Gesten hinzu — wohl aber durch die unschöne Anordnung, die ihr so oft eigen ist, wenn sie die Symmetrie verläßt, und durch die mangelhafte Bildung des zugleich so sorgsam ausgeführten Leichnams. Auch eine andre Grablegung, in den Uffizien, dem *Rogier van der Weyde* zugeschrieben, regt zu der Frage an, wie es möglich gewesen, daß die alten Niederländer der Wirklichkeit das einzelne mit so scharfem Auge absehen, mit so sicherer und unermüdlicher Hand nachmalen, und dabei das Leben des Ganzen, das Geschehen so verkennen konnten. Die Freude des Florentiners an den Motiven der beseelten Bewegung fehlte ihnen fast ganz. (Noch eine Grablegung, diese wirklich von Rogier van der Weyde, im Museum von Neapel.)

Von *Jan Memling* besitzt die Galerie zu Turin ein Hauptwerk, die Passion in verschiedenen Momenten auf einer Tafel vereinigt, das Gegenstück zu den sieben Freuden der Maria in der Münchner Pinakothek. In den Uffizien: S. Benedikt und ein Donator (1487), wundervolle Halbfiguren. (Zu vergleichen mit den Porträts eines Mannes und seiner Frau, ebenda, von einem ungleich befangenern flandri-

[1] Der Verfasser hat seit 1847 keine nordischen Kunstsammlungen mehr gesehen und bittet um Nachsicht, wenn er die nach neuern Resultaten mannigfach veränderten Bilderbenennungen derselben in betreff der Flandrer nicht kennt, somit auch die Bilder in Italien nicht danach benennen kann. Möchte sich bald ein Waagen oder Passavant dieses ganzen Kapitels annehmen!

schen Zeitgenossen.) — Eine gute alte Nachahmung nach dem berühmten heil. Christoph (zu München) in der Galerie von Modena. Ebendaselbst von einem Maler, der zwischen Memling und Messys in der Mitte stehen mag: Maria und S. Anna im Freien, dem Kind Früchte reichend.

Einem alten *Holländer* des 15. Jahrhunderts könnte in der Akademie zu Pisa das Bild der heil. Katharina mit einer Stadtansicht angehören.

Von *Deutschen des 15. Jahrhunderts* ist in Italien wenig vorhanden. Ihre Werke boten gerade das, was man an den Flandrern am meisten bewunderte, nur unvollkommen, nur aus zweiter Hand dar, nämlich die feine, prächtige Vollendung, die Farbenglut, das Weltbild im kleinen. Doch gibt es im Museum von Neapel mehrere (jetzt getrennte) Flügelbilder, unter anderm Anbetungen der Könige, deren eine von *Michel Wohlgemuth* herrührt. Es ist etwas Rührendes um diese blonden, haltungslosen Gesellen in ihrem königlichen Putz, wenn man sich dabei an das entschiedene Wollen und Können der gleichzeitigen Italiener erinnert. Eine besondere Andacht sind wir aber der deutschen Schule des 15. Jahrhunderts doch nicht schuldig. Sie verharrte bei ihren Mängeln mit einer Seelenruhe, die nicht ganz ehrlich gewesen sein kann. Da es ihr zu unbequem war, das Geistige im Leiblichen, die Seelenäußerung in der Körperbewegung darstellen zu lernen, so ergab sich ein großer Überschuß an unverwendbarer Phantasie, die sich dann auf das Verzwickte und Verwunderliche warf. Man sieht z. B. in den Uffizien eine Auferweckung des Lazarus mit Seitenbildern und (bessern) Außenbildern, datiert 1461, von einem *Nicol. Frumenti*, in welchem irgendein Meister Korn aus der Umgebung der Kolmarer Schule zu vermuten ist. Wer gab nun diesem (gar nicht ungeschickten) Maler das Recht zu seinen abscheulichen Grimassen? Die Lebenszeit Dürers und Holbeins, die den festen und großen Willen zugunsten der Wahrheit hatten, ging dann bessernteils mit dem Kampf gegen solche und ähnliche Manieren dahin.

Es ist Zeit, zu diesen großen Meistern vom Anfang des 16. Jahrhunderts überzugehen. Italien besitzt auch aus dieser Zeit der nordischen Kunst beträchtliche Schätze. Zunächst von dem bedeutendsten niederländischen Meister um 1500, *Quentin Massys*. In S. Donato zu Genua (zu Anfang des linken Seitenschiffes) eins seiner Kapitalwerke:

reiche Anbetung der Könige, auf den Seitenflügeln S. Stephan mit einem Donator und S. Magdalena, mit landschaftlichem Hintergrund in der Art Pateniers. Hier wie bei Messys überhaupt löst sich die Strenge der alten Niederländer in eine milde Anmut der Züge und der Bewegung auf; die Köpfe, wie von einem Bann erlöst, blaß, mit dem Lächeln der Genesung; die Farben, befreit von dem Kristallglanz der Frühern, ergehen sich in sanften Übergängen und Spiegelungen, die Liebe zum glänzenden Detail aber sucht sich ihre neuen Probleme z. B. in einzelnen höchst vollendeten Stoffbezeichnungen wie die Jaspissäulen, der Goldschmuck usw.[1]. Das Doppelporträt in der a
Malersammlung der Uffizien, bez. 1520, welches dort als das des Messys und seiner Frau gilt, mag von ihm gemalt sein; daß es ihn darstelle, ist wenigstens nicht unmöglich. Das Porträt eines Kardinals im Pal. Corsini zu Rom ist b
mindestens ein vortreffliches Werk seiner Richtung.

Von der damaligen niederländischen Landschaftsmalerei gibt ein schönes Bild im Pal. Pallavicini (Str. Carlo Felice) c
zu Genua einen Begriff; es ist die Ruhe auf der Flucht in einer jener heimlichen Waldlandschaften, welche uns eine der schönsten poetischen Seiten der damaligen nordischen Kunst offenbaren. (Nicht wohl von Patenier.) — Von *Herri de Bles* ist nichts in dieser Richtung Bezeichnendes zu nennen; sein Turmbau von Babel (Akademie von Venedig) ist d
um der Figuren willen gemalt; in seiner Pietà (S. Pietro in e
Modena, zweiter Altar rechts) scheint gerade die Landschaft halb ferraresisch behandelt.

Was sollen wir nun über *Lucas von Leyden* sagen, der als *„Luca d' Olanda"* ein Gattungsbegriff für die italienischen Kustoden geworden ist? Anerkanntermaßen gehören ihm die beiden Eccehomos in der Tribuna der Uffizien und in der f
Kapelle des Palazzo reale zu Venedig (hier mit Pilatus und g
Schergen, unter Dürers Namen). Es bleibt bedenklich, einem Maler, der so verschieden und so Verschiedenartiges gemalt hat, auf Grund dieser beiden Bilder hin hundert andre zu- oder abzusprechen. Welche Autorität der lichte derbe Profilkopf für sich hat, der in den Uffizien als sein h
Porträt gilt, weiß ich nicht. Die Kreuzabnahme, die im Pal. i
Pallavicini, und die thronende Madonna mit heiligen k

[1] Die vier altniederländischen und altdeutschen Bilder „in einem besondern Zimmer" des Pal. Ducale zu Genua habe ich 1854 vergebens zu erfragen gesucht. *

Frauen, die in der Akademie von Venedig seinen Namen führen, sind sicher nicht von ihm. Wie es sich mit den bei-
a den Altarwerken im Museum von Neapel (einer Anbetung der Könige und einer Passion mit Donatoren) verhält, kann ich aus dem Gedächtnis nicht angeben. Eine Menge sog. Lucas sind von ganz geringem Belang. — Wenn ein Bild
b des Gekreuzigten mit Heiligen und Donatoren, in der Akademie von Venedig, auf feine Leinwand gemalt, mit sehr sorgfältigen Köpfen, als *„Martin Engelbrecht"* benannt wird, so hat man damit vielleicht Lucas Lehrer Cornelius Engelbrechtsen gemeint.

c Vom ältesten *Breughel* besitzt das Museum von Neapel unter anderm zwei Temperabilder auf Leinwand; das eine, mit der Allegorie des von der „Welt" betrogenen Büßers, ist bezeichnet und von 1565 datiert; das andre stellt das Gleichnis von den Blinden dar. — Von denjenigen niederländischen Zeitgenossen Breughels, welche zur italienischen Weise übergegangen waren, findet sich in Italien wenig Nennenswertes oder es trägt die italienischen Namen der zugrunde liegenden Originale. Mehrere der betreffenden Niederländer haben Kopien und Pasticcios nach Lionardo und Raffael geliefert, die man damals und später täuschend fand.

Eine ziemlich große Kategorie machen diejenigen Bilder aus, welche ich in Ermangelung näherer Spezialkenntnis als *niederländisch-niederrheinische* bezeichnen muß. Es ist derjenige, meist an die Behandlung des Quentin Messys erinnernde Stil, welcher in den Jahren 1510—1530 in verschiedenen Nuancen von Flandern bis nach Westfalen herrschte. Das schönste und reichste dieser Gemälde, im
d Museum von Neapel, Saal der Meisterwerke, ist eine große Anbetung des Kindes mit Donatoren, Heiligen, Mönchen, Nonnen und einer Unzahl von Putten, unter prächtigen Renaissanceruinen mit reichem Durchblick, bez. 1512. (Das angebliche Monogramm AD ist darauf nicht zu finden, an Dürer nicht zu denken; die Behandlung am ehesten mit derjenigen des „Todes der Maria" in München zu ver-
e gleichen.) Dasselbe Museum enthält noch mehrere kleinere
f und ebenfalls wertvolle Bilder dieser Gattung. In der Brera zu Mailand ein dreiteiliges Bild (Geburt, Anbetung der Könige, und Ruhe auf der Flucht). Von einem etwas spätern, noch guten Meister derselben Richtung: die Anbetung
g des Kindes im Pal. Manfrin zu Venedig (als Dürer be-

nannt) u. m. a. Zwei kleine Juwelen der Gal. Colonna zu a
Rom, Madonnen auf Goldgrund, umgeben von Rundbildern in Miniatur mit den Leiden und Freuden, wage ich nur als niederländisch um 1500 zu bezeichnen.

Endlich die deutschen Meister der Blütezeit. Auch sie müssen schon hier erwähnt werden, weil sie in der Entwicklung nur mit den großen Italienern des 15. Jahrhunderts parallel gehen.

Von *Albrecht Dürer* bleibt selbst nach Abzug aller falschen Taufen auf „Alberto Duro" noch eine ganze Reihe echter Bilder übrig. Dieselbe beginnt mit dem Porträt seines b
Vaters in den Uffizien, und fährt fort mit seinem eigenen phantastisch kostümierten Porträt (ebenda, 1498). Dann folgt ein Meisterbild seiner mittlern Zeit, die Anbetung der Könige (Tribuna ebenda, 1504) und eine vortreffliche, grün ausgeführte, weiß aufgehöhte Zeichnung der Kreuzigung (1505, ebenda, im vierten Zimmer von der Tribuna rechts, mit einem von Breughel bemalten Deckel verschlossen). — Ein Denkmal seines Aufenthaltes in Venedig 1506 ist der c
Christus unter den Schriftgelehrten, ein stellenweise wahrhaft venezianisches, zum Teil aber auch ganz barockes Halbfigurenbild, im Pal. Barberini zu Rom. (Beiläufig: man suche unter den 1502—1511 von Carpaccio ausge- d
führten Malereien in der Scuola die S. Giorgio degli Schiavoni zu Venedig das Bild des heil. Hieronymus im Studierzimmer, und vergleiche es mit Dürers berühmtem Stich vom Jahre 1514, um zu sehen, wie vielleicht das Befangene zum Unvergänglichen angeregt hat.) Aus der spätern Zeit sind die beiden Apostelköpfe der Uffizien (1516, in Tempera), e
welche zwar Dürers ganze Energie, aber noch nicht den hohen Schwung bekunden, der seinem letzten Werke, dem Vierapostelbilde in München, vorbehalten war. Die lebensgroßen Bilder von Adam und Eva (Pal. Pitti), welche um f
dieselbe Zeit gemalt sein können, wenn sie wirklich von Dürer sind, zeigen als Akte eine wenigstens nicht unschöne Bildung. Sein spätestes in Italien vorhandenes Werk, die g
Madonna vom Jahre 1526 in den Uffizien, ist schon vom Geiste der eindringenden Reformation berührt, ohne Glorie und Schmuck, herb, häuslich.

Diese Werke hängen zum Teil in denselben Sälen, welche Raffael, Tizian und Correggio beherbergen. Soll man ihnen durchaus nur auf historischem Wege gerecht werden, sie gleichsam nur „entschuldigen" können? Jedenfalls würde

Dürer, Arbeit gegen Arbeit gehalten, neben Raffael kaum verlieren; die wenn auch nur relative Belebung und Befreiung, welche die deutsche Kunst (allerdings zu spät!) ihm verdankte, war ein Unermeßliches, das ohne die lebenslange Anstrengung eines großen Geistes gar nicht erreicht worden wäre. Aber auch nach einem absoluten Maßstab gemessen behalten diese Gemälde einen hohen Wert. Die Formen, ohne alle Idealität, aber auch ohne abstrakte Leere, entsprechen — namentlich in den Bildern, wo die Phantasterei der Jugend überwunden ist — im vollkommensten Grade dem, was er damit ausdrücken wollte; sie sind das angemessenste Gewand für *seine* Art von Idealismus. Alles selbst erworben! ein Mensch und ein Stil, die jeden Augenblick identisch sind! Wie viele im 16. Jahrhundert können sich dessen rühmen? Wie haben sie einander, ganze Schulen entlang, die Empfindungs- und Ausdrucksweise nachgebetet!

Von Dürers Schülern ist *Hans Schäuffelin* in den Uffizien
a durch acht Bilder mit der Legende des Petrus und Paulus vertreten, welche zu seinen besten Arbeiten gehören. Die Schüler warfen sich wieder in das Phantastische, dessen sich Dürer mit großer Anstrengung allmählich entledigt hatte. Bei *Albrecht Altdorfer,* welchem zwei artige Bilder
b der Akademie von Siena angehören könnten, gewinnt dasselbe sogar eine ganz angenehm-abenteuerliche Gestalt, zu-
c mal in betreff der Landschaft. — Dem *Georg Pens* wird in der Malersammlung der Uffizien ein vortreffliches
d jugendliches Porträt, angeblich sein eigenes, zugeschrieben. (Sollte etwa der sog. Cesare Borgia in der Galerie Borghese zu Rom, angeblich von Raffael, sein Werk sein?) Von *Lukas Kranach* findet man ein frühes und vorzügliches
e Bildchen (1504) im Pal. Sciarra zu Rom: die heil. Familie mit vielen singenden und springenden Engelkindern in einer phantastischen Landschaft nach Art der fränkischen Schule. Sonst ist von ihm in Italien nur Mittelware: Adam
f und Eva in der Tribuna der Uffizien, sächsische Herzöge usw. in einem andern Saal. Ein kleiner Ritter S. Georg in bunter Landschaft wiegt dies alles auf.

g Von ungenannten Oberdeutschen: ein vorzügliches, leider sehr verwaschenes Kardinalporträt im Museum von Neapel, fein und geistvoll aufgefaßt wie irgendein deutsches Porträt der Zeit; — mehrere Porträts aus dem Hause Habsburg (Erzherzog Philipp, Carl V., Ferdinand I.) teils

oberdeutsch, teils niederländisch, in demselben Saal des Museums von Neapel, im Pal. Borghese zu Rom, u. a. a. O. Von Nicol. Manuel, Martin Schaffner und Hans Baldung ist mir mit Wissen kein Bild vorgekommen. Dagegen hat der große *Hans Holbein d. J.* mit Dürer und Lucas das Schicksal gehabt, ein Kollektivname zu werden.

Zuerst ist ein Bild zu nennen, welches gerade seinen Namen nicht trägt, sondern als „Ignoto Tedesco" in einem der a deutschen Säle der Uffizien hängt: der Gekreuzigte (in diagonaler Richtung gestellt) mit Maria, Johannes, Magdalena und der Donatorenfamilie in einer Landschaft. Wenn die Innenbilder des Altarwerkes der Universitätskapelle im Freiburger Münster von Holbein sind, so gehört ihm auch dieses fleißige, namentlich in der untern Gruppe höchst bedeutende Werk an. Freie, glückliche Anordnung, lebensvolle Modellierung, tiefer Ausdruck.

Dann unter seinem Namen in den Uffizien: 1. das echte, b vollendet treffliche Porträt des 33jährigen Richard Southwell (1528); — 2. der vielleicht echte, licht gemalte Greisenkopf mit flachsweißem Zwickelbart (wovon eine befangenere, fleißige Kopie in der Galerie Brignole zu Genua unter dem Namen Luca d'Olanda); — 3. das sehr zweifel- c hafte kleinere Porträt eines halb schielenden Mannes auf rotem Grunde, jedenfalls erst um 1550; — 4. zwei kleine Porträts, Mann und Frau, von irgendeinem Niederländer; — 5. das Miniaturbild Franz I. im Harnisch, zu Pferde, in der Art des Clouet, gen. Janet (von dessen Stil auch sonst[1] mehreres, nicht selten unter Holbeins Namen vorkommt); — 6. das eigene Porträt Holbeins in der Malersammlung (d. h. ein mit Kohle und Stiften gezeichneter, mit wenigen Farben getuschter Kopf auf einem Blättchen Papier, welches später in ein größeres Blatt eingefaßt, mit Goldgrund versehen und mit Zutat eines rohen hellblaugrauen Kittels vollendet wurde. — Ursprünglich wohl von Holbeins Hand, in der Art mehrerer der von Chamberlaine herausgegebenen Köpfe; trotz aller Mißhandlung und Firnissung sind z. B. die Partien um das linke Auge und der Mund noch herrlich. Aber das dargestellte Individuum mit den hellgrauen Augen, der viereckigen Gesichtsform und der brutalen Oberlippe ist nicht Holbein, die Inschrift modern). Das Porträt eines vorwärts deutenden Mannes mit breitem d Gesicht und flachem Barett, im Pal. Pitti, kann bei treff

[1] Einiges z. B. im Pal. Pitti, auch zu Genua im Pal. Adorno usw.

licher Charakteristik doch wegen der Verzeichnung im Kopf und der Absichtlichkeit in der Anordnung der Hände nicht als Holbeins Werk gelten. — Das Bildnis eines Armbrustschützenmeisters (?) im Pal. Guadagni zu Florenz verhält sich zu Holbeins Werken etwa wie diejenigen des Hans Asper. — Das sehr schöne Bildnis des Prospero Colonna im gleichnamigen Palast zu Rom ist wohl eher von einem Niederländer. — Von den Holbeins im Pal. Borghese ist wenigstens der junge Mann mit Handschuhen wohl echt und vortrefflich. — Von den Porträts des Erasmus hängt dasjenige im Museum von Neapel für jede nähere Untersuchung zu dunkel; dasjenige in der Galerie zu Parma (1530) erscheint zu überfleißig und ängstlich, um etwas anders als eine gute (oberdeutsche?) Kopie zu sein.

Von der augenschädlichen Prüfung der italienischen *Glasgemälde* möchte ich am liebsten ganz abraten, damit die Sehkraft für die Fresken ungeschwächt bleibe. Weil aber eine ganz ansehnliche Menge bedeutender Werke dieser Art vorhanden ist, so darf ich sie nicht völlig übergehen. Besondere Studien möge man hier nicht erwarten.

Die Glasmalerei mag in Italien während des ganzen spätern Mittelalters hier und da geübt worden sein, allein im großen ist sie doch erst mit dem gotischen Baustil vom Norden her eingedrungen. Ich entsinne mich keines Glasgemäldes von romanischem Stil. Noch ganz spät sind es transalpinische oder doch im Norden gebildete Künstler, welche mehrere der bedeutendsten Werke ausführen.

Wie vieles von den Glasgemälden des Domes von *Mailand* noch der Erbauungszeit angehört, weiß ich nicht anzugeben; die der großen Chorfenster sind modern; die der Südseite, welche noch bei den Ereignissen von 1848 Schaden litten, werden einer Restauration unterliegen müssen.

— Für das große Chorfenster in S. Domenico zu *Perugia* (1411) wird ein gewisser *Fra Bartolommeo* namhaft gemacht; eine Reihe Geschichten und vier Reihen Heilige, von ziemlich allgemeinem Stil. Von einem in Lübeck erzogenen Toskaner, dem *Francesco di Livi* aus *Gambassi* (bei Volterra) rührt ein großer Teil der Glasmalereien im Dom von *Florenz* her (seit 1436); die meisten aber werden dem berühmten Erzgießer *Lorenzo Ghiberti* zugeschrieben, so namentlich die der drei vordern Rundfenster. Weder

die einen noch die andern machen irgendeinen bedeutenden, zwingenden Eindruck. Viel eigentümlicher ist die Kreuzabnahme im vordern Rundfenster von S. Croce, angeblich ebenfalls von Ghiberti. a

Ein höheres Interesse gewinnen die Glasgemälde erst von der Zeit an, da der große italienische Realismus des 15. Jahrhunderts auch sie durchdringt; fortan unterscheiden sie sich von den gleichzeitigen nordischen nicht nur durch den Stil der Zeichnung und Auffassung, sondern auch indem sie freier den dekorativen Zwecken dienen und zugleich viel mehr eigentliche Gemälde von abgeschlossener Bedeutung sein wollen als im Norden.

Aus deutschem und italienischem Realismus mischte sich der Stil des seligen Prediger-Laienbruders *Jacob von Ulm* (1407—1491), welcher in S. Petronio zu *Bologna* das präch- b tige Fenster der vierten Kapelle rechts verfertigte (und vielleicht auch dasjenige der vierten Kapelle links unter seiner Leitung entstehen sah). Von den übrigen Fenstern dieser Kirche ist dasjenige der siebenten Kapelle links (Cap. Bacciocchi) vorzüglich schön nach dem energischen Entwurf des *Lorenzo Costa* gearbeitet; von ähnlichem Stil das der fünften Kapelle links. Für dasjenige der neunten Kapelle rechts nimmt man einen Entwurf Michelangelos an; die Motive der einzelnen Heiligen erinnern aber ganz direkt an Bandinellis Relieffiguren der Florentiner Chorschranken (S. 643, c); die Ausführung sehr reichfarbig für diese späte Zeit. — Von Costa rührt in Bologna wohl ohne Zweifel auch das Rundfenster von S. Giovanni in monte c her. (Johannes auf Pathmos; die Nebenfenster geringer.) — In S. Giovanni e Paolo zu *Venedig* gilt das große Fenster d des rechten Querschiffes als Komposition des *Bartol. Vivarini,* ich weiß nicht mit welcher Sicherheit. (Die Inschrift ist modern; die obere Figurenreihe eher von Vivarinis Stil als die untere.)

In *Florenz* ist das große Chorfenster von S. Maria novella, e von *Alessandro Fiorentino* (etwa Sandro Botticelli?), aus dem Jahr 1491, nur von mittlerem Werte; dagegen kann das Glasgemälde der nächst anstoßenden Kapelle Strozzi das beste von Florenz heißen; es scheint mitsamt den Fresken von Filippino Lippi komponiert. — Einige gute kleinere Arbeiten auch in S. Spirito, in der Cap. de' Pazzi f bei S. Croce, in S. Francesco al monte, in S. Lorenzo usw., g von einem kenntlichen gemeinsamen Typus, welcher die

Komposition eines Florentiners und die Ausführung eines Nordländers zu verraten scheint.

a *Lucca* besitzt in den herrlichen Chorfenstern des Domes vielleicht das Beste dieser ganzen Richtung; sie erinnern am meisten an die Fenster der Kapelle Strozzi. Auch die übrigen Glasgemälde dieses Domes sind von den bessern.

b — In S. Paolino einiges Gute in der Art der oben (Seite 810: f, g) genannten, etwa um das Jahr 1530. — Im

c Baptisterium bei S. Giovanni das Rundfenster mit der Gestalt des Täufers, erst vom Jahre 1572.

d In *Arezzo* sind die schönen Glasgemälde der Annunziata

e noch aus dem 15. Jahrhundert; im Dom aber begegnet man dem namhaftesten Glasmaler der raffaelischen Zeit, *Wil-*

f *helm von Marseille*. Es ist derselbe, welcher zu *Rom* die beiden Seitenfenster des Chores von S. M. del popolo mit Geschichten Christi und der Maria schmückte, — damals, unter Julius II., wahrscheinlich nach Kompositionen eines tüchtigen umbrischen Meisters. Später, im Dom von Arezzo mag er andern Vorlagen oder seiner eigenen Erfindung gefolgt sein; genug, sein Stil ist hier im ganzen derselbe, welcher die damals in Italien arbeitenden Niederländer charakterisiert. Die Grenzen der Gattung, welche sich möglichst einer architektonischen Ruhe zu befleißigen hat — nicht nur um nicht mit dem Stabwerk gotischer Fenster zu kollidieren, sondern um nicht zu ihrer ungeheuren Farbengewalt noch andre verwirrende Eindrücke zu häufen — diese Grenzen sind hier, wie so oft in der Glasmalerei des 16. Jahrhunderts völlig verkannt; es sind Gemälde auf Glas übertragen[1].

g Im Dom von *Siena* ist das Glasgemälde des großen vordern Rundfensters — ein Abendmahl — von *Pastorino Miccheli* 1549 nach einer etwas manierierten und wiederum für diese Gattung wenig passenden Komposition des Perin del Vaga ausgeführt.

Im Grunde paßte die ganze Gattung von jeher sehr wenig zu dem überwiegenden Interesse, welches in Italien der kirchlichen Fresko- und Tafelmalerei zugewandt war; sie hat auch in der Regel den Charakter einer Luxuszutat. — In den oben (S. 273) erwähnten Fenstern, die dem *Giovanni da Udine* zugeschrieben werden, handelt es sich end-

* [1] Im mittlern Fenster der Fassade der Anima zu Rom soll noch eine Madonna von Wilhelm vorhanden sein.

lich nur um Arabesken, welche den dekorativen Eindruck eines Raumes zu vervollständigen bestimmt sind.

Nicht auf Anregung irgendeines äußern Vorbildes, z. B. nicht auf genauere Nachahmung des Altertums hin, sondern aus eigenen Kräften erstieg die Kunst seit dem Ende des 15. Jahrhunderts die höchste Stufe, die zu erreichen ihr beschieden war. Mitten aus dem Studium des Lebens und des Charakters, welches die Aufgabe dieses Jahrhunderts gewesen war, erhebt sich neugeboren die vollendete Schönheit. Nicht mehr als bloße Andeutung und Absicht, sondern als Erfüllung tritt sie uns entgegen; erst als die Malerei des 15. Jahrhunderts jeder Lebensäußerung gewachsen war, da schuf sie, vereinfacht und unendlich bereichert zugleich, auch dieses höchste Leben.

Da und dort taucht es auf, unerwartet, strahlenweise, nicht als bloße Frucht eines konsequenten Strebens, sondern als Gabe des Himmels. Die Zeit war gekommen. Aus den tausend als darstellbar erwiesenen Elementen, aus der Breite des Lebens, welche von Masaccio bis auf Signorelli das Gebiet der Kunst ausgemacht hatte, aus Zeit und Natur sammeln die großen Meister das Ewige zu unvergänglichen Kunstwerken, jeder in *seiner* Art, so daß das eine Schöne das andre nicht ausschließt, sondern alles zusammen eine vielgestaltige Offenbarung des Höchsten bildet. Es ist wohl nur eine kurze Zeit der vollen Blüte, und auch während derselben dauert die Tätigkeit der Zurückgebliebenen fort, unter welchen wir tüchtige und selbst große Maler bereits genannt haben. Man kann sagen, daß die beschränkte Lebenszeit Raffaels (1483—1520) alles Vollkommenste hat entstehen sehen, und daß unmittelbar darauf, selbst bei den Größten, die ihn überlebten, der Verfall beginnt. Allein jenes Vollkommenste ist zum Trost und zur Bewunderung für alle Zeiten geschaffen und sein Name ist Unsterblichkeit.

Leonardo da Vinci (1452—1519), der Schüler Verocchios, sichert der florentinischen Schule den wohlverdienten Ruhm, daß aus ihrer Mitte zuerst der befreiende Genius emporstieg. Eine wunderbar begabte Natur, als Architekt, Bildhauer, Ingenieur, Physiker und Anatom überall Begründer und Entdecker, dabei in jeder andern Beziehung der vollkommene Mensch, riesenstark, schön bis ins hohe Alter, als Musiker und Improvisator berühmt. Man darf nicht sagen, daß er sich zersplittert habe, denn die viel-

seitige Tätigkeit war ihm Natur. Aber bejammern darf man, daß von seinen Entwürfen in allen Künsten so wenig zustande gekommen und daß von dem Wenigen das Beste untergegangen oder nur noch als Ruine vorhanden ist.

Als Maler umfaßt er wiederum die am meisten entgegengesetzten Begabungen. Rastlos bemüht, sich die Ursachen aller leiblichen Erscheinungen und Bewegungen durch die Anatomie klarzumachen, wendet er sich mit unvergleichlich rascher und sicherer Auffassung ebenso auf den geistigen Ausdruck und verfolgt denselben vom Himmlisch-Reinen bis in alle Tiefen des Verworfenen und Lächerlichen. Seine
a Federskizzen, deren viele in der Ambrosiana zu Mailand ausgestellt sind, geben hierzu die reichlichsten Belege. — Zugleich aber ist in ihm die schönste Schwärmerseele mit der gewaltigsten Kraft des Gedankens und mit dem höchsten Bewußtsein von den Bedingungen der idealen Komposition verbunden. Er ist wirklicher als alle frühern, wo das Wirkliche gestattet ist, und dann wieder so erhaben und frei wie wenige in allen Jahrhunderten.

Seine frühsten erhaltenen Werke[1] sind Porträts, und an diesen läßt sich auch seine eigentümliche Malweise am genauesten verfolgen. Einige Worte über die damalige Bildnismalerei überhaupt mögen hier gestattet sein.

Es kommt sehr in Betracht, daß während des 15. Jahrhunderts und noch die ganze Lebenszeit Lionardos und Raffaels hindurch fast nur sehr ausgewählte Charaktere abgesondert gemalt wurden, höchstens mit Ausnahme von Venedig, wo zu Giorgiones Zeit das Porträt schon zum standesgemäßen Luxus der Vornehmen zu gehören anfing. — Im übrigen Italien sind sogar die selbständigen (nicht bloß in Wandmalereien und Kirchenbildern angebrachten)
b Bildnisse von Fürsten selten. (Piero della Francescas Doppelporträt mit allegorischen Rückenbildern, in den Uffizien, könnte einen der damaligen Gewaltherrscher und
c dessen Gemahlin darstellen; — die Porträts des Mailänders Bernardino de' Conti in der Galerie des Kapitols und in
d einem der päpstlichen Wohnzimmer des Vatikans vielleicht
e fürstliche Kinder; — ebenso der Mädchenkopf des Piero

* 1 Der Medusenkopf in den Uffizien ist, wie ich glaube, nicht nur nicht die von Vasari geschilderte Jugendarbeit Lionardos, sondern nicht einmal eine Kopie danach, vielmehr ein bloß auf Vasaris Schilderung hin gemachter Versuch, etwas derartiges hervorzubringen, vielleicht von einem der Caracci.

della Francesca im Pal. Pitti; — der Frauenkopf Mantegnas a
in den Uffizien stellt wenigstens eine Dame von hohem Stande vor.) — Eher noch finden sich eigenhändige Bildnisse von Künstlern, wie z. B. in der Malersammlung der b
Uffizien diejenigen des Masaccio (S. 756, c), des Perugino (S. 790, Anm.), des Giov. Bellini (ein anderes in der kapito- c
linischen Galerie), und ebenda in den Sälen der toskanischen Schule das eines Medailleurs und das des Lorenzo di Credi (welchem daselbst außerdem ein Jünglingsporträt von fast peruginischem Ausdruck zugeschrieben wird.) Für die Bildnisse hoher Prälaten, selbst der Päpste, ist man bis auf Raffael fast einzig auf die Grabstatuen verwiesen. Die übrigen Porträts sind fast lauter Denkmäler, welche dem literarischen Ruhm, der Liebe, der nahen und vertrauten Freundschaft, auch wohl der großen Schönheit gesetzt wurden und welche der Künstler zum Teil schuf, um sie zu behalten. (Um der Schönheit willen malte Sandro die Simo- d
netta; als alten Freund scheint Francia das herrliche Bild- e
nis des Vangelista Scappi in den Uffizien gemalt zu haben.)[1]

Der Darstellungsart nach sind diese Werke sehr verschieden. Schon Masaccio gibt eine geistvolle Dreiviertelansicht und hebt das Bedeutende leicht und sicher hervor. Andrea del Castagno (Jünglingsporträt im Pal. Pitti) folgt ihm f
darin nach Kräften; Sandro dagegen gibt nur ein Profil. Auch die Oberitaliener sind geteilt, Piero della Francesca

[1] Bei diesem Anlaß ist der Holzschnitte zu den „berühmten Männern" des Paolo Giovio als erster großer Porträtsammlung zu erwähnen. Die Vorlagen derselben, von allen Enden her (für das 14. und 15. Jahrhundert gewiß großenteils aus Fresken) gesammelt, befanden sich im Palazzo Giovio zu Como. Es waren darunter (laut Vasari, Leben des Piero della Francesca) z. B. eine ganze Anzahl von Köpfen, welche Raffael nach den bildnisreichen Fresken Bramantinos in den vatikanischen Zimmern kopieren ließ, ehe er sie herunterschlug, um für den Heliodor und die Messe von Bolsena Raum zu gewinnen; aus Raffaels Nachlaß kamen sie durch Giulio Romano an Paolo Giovio. — Im 17. Jahrhundert ließen dann die Mèdiceer die ganze Sammlung durch hingesandte Maler kopieren und diese Kopien, die doch immer eine höhere Autorität als die Holzschnitte besitzen, bilden jetzt einen Teil der großen Porträtsammlung der Uffizien (am Gesims der beiden Gänge). *
Eine andere große alte Sammlung, die mantuanische, Werke jenes tüchtigen Veronesers Franc. Bonsignori (geb. 1455), scheint seit der Katastrophe von Mantua 1630 verschollen zu sein. (Vgl. Vasari, im Leben des Giocondo usw.)

gibt Profilköpfe mit der schärften und genauesten Modellierung, die auch keine Warze verschont, auf einem niedlichen landschaftlichen Hintergrunde; auch Conti profiliert; Mantegna und Francia (auch Perugino) geben die Köpfe ganz von vorn, und suchen durch schöne Landschaften denselben einen wahrhaft idealen Hintergrund zu verleihen, Mantegna z. B. durch ein Felsgebirg im letzten Abendschimmer. Der
a Dreiviertelansicht nähert sich das Bild des Medailleurs (mit
b einer Landschaft in Francescas Art); auch Lorenzo Costa (Pal. Pitti) und Giov. Bellini. — Lor. di Credi ist schon von Lionardo abhängig.

Der Auffassung nach sind einige dieser Bildnisse edle Meisterwerke. Lionardo aber übertrifft sie alle in dem, was *ihnen* eigen ist, in der Modellierung, und leiht den von ihm Dargestellten einen Hauch höheren Lebens, der *ihm* eigen ist und mit seinem Ideal zusammenhängt. Auch er zieht gerne die Landschaft zu Hilfe und vollendet damit im Porträt der Gioconda (Louvre) jene völlig traumhafte Wirkung, die dieses Bildnis aller Bildnisse ausübt.

c In Florenz enthält der Pal. Pitti das Bildnis einer schwarzbekleideten Dame, der Ginevra Benci. Der Meister, welcher sich im Streben nach vollendeter Modellierung nie genug tun konnte, hat bisweilen, und so auch hier, Farben gebraucht, die später in die Schatten z. B. grünliche Töne brachten Allein die hohe geistige Anmut in Kopf und Haltung, die Schönheit der Hand bezeichnen recht deutlich die Zeit, welche die Gabe der Charakteristik nunmehr in der höchsten Richtung anwendet.

d Ebenda: der Goldschmied. Ein unendliches Detail (die Partien um den Mund!); die Augenlider und das geistreich kränkliche Aussehen verraten den Feinarbeiter; ganz wunderbar durchdringt sich damit der wesentlich lionardeske Charakter, den der Maler in dem Kopfe fand oder hineinlegte.

e In den Uffizien: der Kopf eines jungen Mannes, von vorn. Wiederum unendlich wahr und trotz der viel größern Verschmelzung der Töne wahrscheinlich echt. — Ebenda, aus ungleich späterer Zeit, das höchst grandiose, meisterlich ins Licht gestellte *eigene Porträt* Lionardos; weit der größte Schatz der berühmten Sammlung von Malerbildnissen.

f In der Ambrosiana zu Mailand: das entweder unvollendete oder verwaschene Porträt des Lodovico Moro und das Profilbild seiner Gemahlin, letzteres nicht ganz freudig ge-

malt; außerdem einige Pastellköpfe, unter welchen das reizvolle Bildnis einer Dame mit niedergeschlagenen Augen. Die übrigen Porträts befinden sich im Ausland.

Nach diesen Werken, über welchen sein Ideal nur wie ein Duft schwebt, mögen diejenigen kleinern Arbeiten folgen, in welchen sich dasselbe rückhaltlos offenbart. Vorbereitet war es schon in den jugendlichen Köpfen Verocchios (S. 569); aber erst bei Lionardo erreicht es seinen vollen Zauber: der lächelnde Mund, das schmale Kinn, die großen Augen, bald strahlend von Fröhlichkeit, bald leis umschleiert von einem sanften Schmerz. Konventionelle Mienen kommen im ganzen 15. Jahrhundert vor; hier zuerst handelt es sich aber um einen Ausdruck, welchen ein großer Meister als sein Höchstes gibt. Unleugbar einseitig und der Veräußerlichung unterworfen, aber durchaus zwingend.

Die Madonnen, heiligen Familien und andere Kompositionen, um welche es sich handelt, sind zum Teil naiv bis ins Genrehafte. Allein es beginnt darin dasjenige höhere Liniengefühl, diejenige Vereinfachung, welche in Raffael ihre Vollendung findet. Von dem florentinisch Häuslichen früherer Madonnen z. B. ist darin nur noch ein Nachklang. — Die bedeutendsten Werke sind wiederum im Ausland, und von den in Italien befindlichen blieben die der mailändischen Privatgalerien dem Verfasser unbekannt. (Madonna des Hauses Araciel in Mailand; eine Mater dolorosa; a
wahrscheinlich auch Wiederholungen der Vierge au basrelief; Porträts usw.) Von den in Italien vorhandenen Werken aber sind nur noch sehr wenige als Originale anerkannt; weit die meisten gelten entweder als Arbeiten der Schüler nach Entwürfen und Gedanken Lionardos oder geradezu als Kopien derselben nach vollendeten Werken seiner Hand.

Diese Schüler, deren eigene Werke mit den Formen und Motiven Lionardos noch ganz erfüllt sind, hatten sich ihm in Mailand angeschlossen; hier kommen vorerst *Bernardino Luini* und *Andrea Salaino* am meisten in Betracht.

Ein Originalwerk Lionardos ist zunächst das Fresko der b
Madonna mit einem Donator auf Goldgrund, in einem obern Gang des Klosters *S. Onofrio* zu Rom (1482?); noch am meisten florentinisch, so daß sich der Mitschüler des L. di Credi zu erkennen gibt.

Eine Madonna, die sich in der Gal. Borghese befinden soll c

(? — neben ihr eine Wasserflasche mit Blumen), gilt ebenfalls noch als frühes Werk.

a In der Brera zu Mailand gilt nur eine unvollendete Madonna als eigenhändiges Werk.

b „Eitelkeit und Bescheidenheit", im Pal. Sciarra zu Rom, verraten durch die verschwimmende Modellierung die Hand des Luini, nach den nicht sehr schön, in Parallelen und rechten Winkeln geordneten Händen zu urteilen ist auch das Arrangement wenigstens dieser Teile schwerlich von Lionardo angegeben. Die Charaktere sind unerschöpflich schön.

Von der Halbfigur Johannes d. T. (Louvre), mit dem hochschwärmerischen Ausdruck, gibt keine der in Italien vorhandenen Kopien einen würdigen Begriff, selbst die mailändischen nicht.

c „Christus unter den Schriftgelehrten", ein Halbfigurenbild; das in England befindliche Original nur von Luini ausgeführt; eine gute Kopie im Pal. Spada zu Rom. Unfähig, den Sieg von Argumenten über Argumente darzustellen, gab die Malerei hier den Sieg himmlischer Reinheit und Schönheit über das Befangene und Gemeine. Beschränkung des letztern auf wenige Halbfiguren, mit welchen die bedeutsam vortretende Hauptgestalt sich kaum beschäftigt. (Sonst nur allzuoft ein Kind in einer großen Tempelhalle, verloren unter einer Schar von Menschen, die doch am Ende ihre Majorität auf rohe Art beweisen könnten.)

d Ein kleiner segnender Christus, vielleicht am ehesten von Salaino ausgeführt, in der Gal. Borghese, scheint ein unmittelbarer Gedanke des Meisters zu sein.

Von dem berühmten Bilde der heil. Anna, auf deren Knie die sich zu den Kindern abwärts neigende Maria sitzt, ist selbst das Gemälde im Louvre nur eine Ausführung von

e Schülerhand. Eine kleinere, von Salaino, in den Uffizien, erscheint im Ausdruck so holdselig als irgendein Bild des Meisters, auch mit großer Liebe ausgeführt, offenbart aber nur um so klarer, wie tief die Schüler in der Zeichnung und Modellierung unter ihrem Vorbilde standen.

Ein Originalwerk Lionardos ist endlich die braune Unter-

f malung einer *Anbetung der Könige,* in den *Uffizien;* überfüllt, teilweise nur erster Entwurf, aber hochbedeutend durch den Kontrast der rituellen Andacht in den vorn Knienden mit der leidenschaftlichen in den Nachdrängenden. Fülle des Lebens auf strenger und großartiger Grundlage.

Von demjenigen Werke, durch welches Lionardo am stärksten auf seine Zeitgenossen wirkte, von dem 1503 und 1504 gezeichneten Karton der Schlacht bei Anghiari (für den großen Saal im Pal. vecchio zu Florenz), ist nur die Erinnerung an eine einzige Gruppe im Kupferstich gerettet. Endlich hatte er schon vor 1499 zu *Mailand* das weltberühmte *Abendmahl* im Refektorium des Klosters von S. [a] Maria delle grazie vollendet. (Bestes Licht: um Mittag?) Der ruinöse Zustand, der schon früh im 16. Jahrhundert begann, hat seine einzige Hauptursache darin, daß Lionardo das Werk in Öl auf die Mauer gemalt hatte. (Das gegenüberstehende Fresko eines mittelmäßigen alten Mailänders, Montorfano, ist ganz gut erhalten.) Schmähliche Übermalungen, zumal im vorigen Jahrhundert, taten das übrige. Doch soll nach neuesten Nachrichten wieder einige Hoffnung vorhanden sein, bei deren Wegnahme gut erhaltene originale Teile zutage fördern zu können. — Unter solchen Umständen haben alte Wiederholungen einen besondern Wert. (Sie sind, hauptsächlich in der Nähe von Mailand, sehr zahlreich; eine z. B. in der Ambrosiana; eine Zurück- [b] übersetzung in den ältern lombardischen Stil, von Araldi, [c] S. 776, d, in der Galerie von Parma.) Von den noch hier und da (vorzüglich in Weimar!) erhaltenen Originalentwürfen Lionardos zu einzelnen Köpfen gilt der Christuskopf in der [d] Brera als unzweifelhaft. — Das Gemälde selbst gewährt noch als Ruine Aufklärungen, die sich weder aus Morghens Stich noch aus Bossis Nachbild entnehmen lassen; abgesehen von dem allgemeinen Ton des Lichtes und der Farben, der noch keineswegs verschwunden ist, wird man nur hier den wahren Maßstab, in welchem diese Gestalten gedacht sind, die Örtlichkeit und die Beleuchtung kennenlernen, vielleicht auch noch den Schimmer der Originalität, den nichts ersetzen kann, über dem Ganzen schwebend finden.

Die Szene, welche von der christlichen Kunst unter dem Namen des Abendmahls, hauptsächlich als Wandbild in Klosterrefektorien, dargestellt worden ist, enthält zwei ganz verschiedene Momente, beide von jeher und von großen Künstlern behandelt. Der eine ist die Einsetzung des Sakramentes (eigentümlich bei Signorelli, S. 765, d). Der andere Moment ist das „Unus vestrum"; Christus spricht die Gewißheit des Verrates aus. Auch hier kann wieder, nach den Worten der Schrift, entweder die Kenntlich-

machung des Verräters durch gleichzeitiges Ergreifen des einzutauchenden Bissens (wie bei Andrea del Sarto, s. unten, Kloster S. Salvi), oder das bloße schmerzliche Wort Christi das entscheidende Motiv sein. Letzteres bei Lionardo. — Die Kunst hat kaum einen bedenklichern Gegenstand als diesen, die Wirkung eines Wortes auf eine sitzende Versammlung. Nur ein Strahl in zwölfmaligem Reflex. Würde aber der geistige Inhalt dabei gewinnen, wenn die Zwölfe, leidenschaftlich bewegt, ihre Plätze verließen, um reichere Gruppen, größere dramatische Gegensätze zu bilden? Die Hauptsache, nämlich die Herrschaft der Hauptfigur, welche doch nur sitzen und sprechen dürfte, ginge ob dem Handeln der übrigen unvermeidlich verloren. Selbst der gedeckte Tisch, der wie eine helle Brustwehr die Gestalten durchschneidet, war vom größten Vorteil; das, was die Zwölfe bewegt, ließ sich dem wesentlichen nach schon im Oberkörper ausdrücken. In der ganzen Anordnung, den Linien des Tisches und des Gemaches ist Lionardo absichtlich so symmetrisch als seine Vorgänger; er überbietet sie durch die höhere Architektonik seines Ganzen in je zwei Gruppen von je Dreien, zu beiden Seiten der isolierten Hauptfigur.

Das aber ist das Göttliche an diesem Werke, daß das auf alle Weise Bedingte als ein völlig Unbedingtes und Notwendiges erscheint. Ein ganz gewaltiger Geist hat hier alle seine Schätze vor uns aufgetan und jegliche Stufe des Ausdruckes und der leiblichen Bildung in wunderbar abgewogenen Grundsätzen zu einer Harmonie vereinigt. Den geistigen Inhalt hat Goethe abschließend auseinandergesetzt. Welch ein Geschlecht von Menschen ist dies! Vom Erhabensten bis ins Befangene, Vorbilder aller Männlichkeit, erstgeborene Söhne der vollendeten Kunst. Und wiederum von der bloß malerischen Seite ist alles neu und gewaltig, Gewandmotive, Verkürzungen, Kontraste. Ja, sieht man bloß auf die Hände, so ist es, als hätte alle Malerei vorher im Traum gelegen und wäre nun erst erwacht.

Von den mailändischen Schülern hat *Bernardino Luini* (st. nach 1529) bei seinen frühesten Arbeiten den Lionardo noch nicht gekannt, bei denjenigen seiner mittlern Zeit ihn am treuesten reproduziert, bei den spätern aber auf der so gewonnenen Grundlage selbständig weiter gedichtet, wobei es sich zeigt, daß er mit unzerstörbarer Naivität sich nur das von dem Meister angeeignet hatte, was ihm gemäß war.

Sein Sinn für schöne, seelenvolle Köpfe, für die Jugendseligkeit fand bei dem Meister sein Genüge und die edelste Entwicklung, und noch seine letzten Werke geben hiervon das herrlichste Zeugnis. Dagegen ist von der großartig strengen Komposition des Meisters gar nichts auf ihn übergegangen; man sollte glauben, er hätte das Abendmahl nie gesehen (obschon er es einmal nachgeahmt hat), so linienwidrig und ungeordnet sind seine meisten bewegten Szenen. Auch drapiert er oft ganz leichtfertig und gleichgültig. Dafür besaß er stellenweise, was keine Schule und kein Lehrer verleiht, großgefühlte, aus der tiefsten Auffassung des Gegenstandes hervorgegangene Motive.

Über die Umgebung von Mailand hinaus kommen nur kleinere, vereinzelte Bilder von ihm vor. Außer den genannten (S. 817) ist das bedeutendste die *Enthauptung Johannes,* in [a] der Tribuna der Uffizien, lange dem Lionardo beigelegt, obschon die Bildung der Hände, die etwas allgemeine Schönheit der Königstochter und ihrer Magd, die glasige, verblasene Oberfläche des Nackten deutlich auf den Schüler hinwies. Der Henker grinsend und doch nicht fratzenhaft, das Haupt des Täufers ungemein edel. So charakterisiert die goldene Zeit! Der in der Nähe hängende Johanneskopf Correggios gehört daneben dem modernen Naturalismus an. — Im Pal. Capponi zu Florenz: Madonna, das Kind küs- [b] send. — Im Pal. Spinola (Strada nuova) zu Genua: herr- [c] liche Madonna mit dem segnenden Kind, nebst S. Stephan und S. Jacobus d. Ä., von Lionardo oder einem Mitschüler (nicht wohl C. da Sesto), mit Benutzung des raffaelischen Motives des „réveil de l'enfant (Museum von Neapel). — Andere Madonnen a. m. O.

In Mailand enthalten die Privatsammlungen und die Am- [d] brosiana manches von ihm; von den Kirchen ist S. Mau- [e] rizio (*Monastero maggiore*) vor allem sehenswert, wegen der Fresken des 16. Jahrhunderts, deren trefflichste (vor allem die beiden neben dem Hauptaltar) sein Werk sind. In diesen ruhigen Andachtsbildern, wo ihn der Gegenstand vor der Regellosigkeit schützte, ist seine Liebenswürdigkeit übermächtig! Aus der gleichen späten Zeit stammt auch das beste seiner Freskobilder in der *Brera,* [f] eine thronende Madonna mit S. Antonius und S. Barbara (1521). Die übrigen Fresken sind zum Teil früh, wie z. B. die noch etwas zaghaften mythologischen und genreartigen, deren Naivität noch ganz den Vorabend der goldenen Zeit

bezeichnet. Auch neun Bilder aus dem Leben der Maria und die schöne Komposition der von Engeln getragenen Leiche der heil. Katharina sind frühe Arbeiten. Dann spätere, vollendete Tafelbilder: Madonna mit dem Kinde und Madonna mit Heiligen und Donatoren[1].

a Im Dom von Como zwei große Temperabilder (Altäre rechts und links), die Anbetung der Hirten und die der Könige, mit himmlisch schönen Einzelheiten; in der Sakristei (jetzt wohl wieder in der Kirche) ein anderes großes Altar-
b bild. — In der Kirche zu Saronno Fresken vom Jahre 1530.
c — Endlich in S. Maria degli angeli zu *Lugano* an der Hauptwand über dem Choreingang das kolossale Freskobild einer *Passion* (1529), deren Vordergrund der Gekreuzigte nebst den Seinigen, den Schächern, den Hauptleuten, Soldaten usw. einnimmt. Mit allen Mängeln Luinis behaftet, ist dieses Gemälde dennoch eines der ersten von Oberitalien, und schon um einer Gestalt willen des Aufsuchens würdig, des Johannes, der dem sterbenden Christus sein Gelübde tut. An mehrern Pfeilern der Kirche schöne einzelne Malereien Lionardos; in einer Kapelle rechts (provisorisch) die aus dem umgebauten Kloster hierhergebrachte Freskolünette der *Madonna* mit beiden Kindern, die letzte von vollster lionardesker Herrlichkeit. (Das Abendmahl nach Lionardo, ehemals im Refektorium des Klosters, ist abgenommen und vorläufig irgendwo untergebracht worden.) Wen diese Schätze einmal tagelang an das schöne Lugano gefesselt haben, der wird vielleicht bei diesem Anlaß auch die idyllisch-wonnige Landschaft kennenlernen und den brillantern Comersee gerne denjenigen überlassen, welche nur durch das Brillante glücklich zu machen sind.

Marco d'Oggionno (Uggione) ist weit am besten, wo er sich eng an Lionardo anschließt und dessen Typus mit einer
d eigentümlichen herben Schönheit wiedergibt. Sturz des Lucifer, in der Brera; die dortigen Fresken meist sehr verwildert.

Andrea Salaino (S. 817 u. f.) widmete sich am ausschließ-
e lichsten der Reproduktion des Lionardo. Liebliche Madonna in der Gemäldesammlung der Villa Albani bei Rom. Bilder in der Brera und Ambrosiana.

[1] *Aurelio Luini*, der Sohn Bernardinos, ist ein Manierist in der Art
* der römischen Schule; hier ein großes Fresko mit der Marter des S. Vicenzino.

Francesco Melzi. Gehört vielleicht ihm die herrliche Madonna im Lorbeerschatten, welche in der Brera dem Sa- a
laino beigelegt wird? Sonst sind seine Bilder sehr selten; ebenso die des *Giov. Ant. Beltraffio.*

Cesare da Sesto, der später in die Schule Raffaels überging. Die besten frühern Bilder in mailändischen Privatsammlungen; ein schöner jugendlicher Christuskopf in der Ambrosiana. Späteres Hauptbild: die Anbetung der Könige im b
Museum von Neapel. Er hatte die Art des 15. Jahrhunderts c
wohl nie ganz abgelegt, daher *noch* oder *schon wieder* viel müßiger und drückender Reichtum in den Nebensachen, auch viel müßig-schöne Motive, dabei Mangel an wahrer Körperlichkeit und an Raumsinn.

Gaudenzio Vinci. Im Chor der obern Kirche zu Arona d
glaubt Verfasser dieses das namhafte Altarbild dieses Meisters erblickt zu haben, allein bei nachtdunkelm Mittagshimmel. (Vgl. Marco Marziale, S. 785, e.)

Giov. Ant. de Lagaia. Hauptaltar der Kirche des Semina- e
riums zu Ascona (Tessin), das Mittelbild: Madonna mit Heiligen und trefflichen Donatoren (1519). Letztere besonders verraten eine enge Verwandtschaft mit Luini.

Gaudenzio Ferrari (1484—1549), wenn nicht Schüler Lionardos, doch unter dessen kenntlichem Einfluß, später in den Schulen Peruginos und Raffaels beschäftigt. Einen vollständigen Begriff von seiner bisweilen großartigen, oft nur phantastischen und barocken Darstellungsweise sollen nur die Tafeln und Fresken seiner piemontesischen Heimat geben. (Dom von Novara; S. Christoforo und S. Paolo zu f
Vercelli; — in Varallo: die Capella del sacro monte, wo die g
Malerei nur die Ergänzung zu bemalten plastischen Gruppen bildet, dergleichen auch in den Kapellen des Stationenweges stehen, S. 614, *; das Minoritenkloster ebenda mit seinen frühsten Fresken usw.; — dann in der Kirche von Saronno unweit Mailand die späten Fresken der Kuppel.) h
— In Mailand enthält die Brera unter anderm Fresken mit i
dem Leben der Maria, zum Teil von sehr edeln und einfach sprechenden Motiven; doch sieht man, wie ein angeborener Naturalismus und eine gewisse Grillenhaftigkeit den Künstler hindern, das zu erreichen, wonach er eigentlich strebt: den großen Stil, und wie seine Manier das notwendige Resultat dieses Kampfes ist. Das große Gemälde von der *Marter der heil. Katharina* ist bunt, überfüllt, ja gemein chargiert, aber mit einer pomphaften Sicherheit

des Sieges vermöge der prächtigen nackten Gestalt der
a Heiligen gemalt. Sein letztes Fresko, die Geißelung in S. M. delle grazie zu Mailand (in einer Kapelle des rechten Seitenschiffes, 1542), hat wieder etwas wahrhaft Gran-
b dioses, während zwei späte Temperabilder im Dom von Como mehr eine mißverstandene Gewaltsamkeit an den
c Tag legen. Das allegorische Bild in der Gal. Sciarra zu Rom ist wenigstens durch seine ungeschickt phantastische Landschaft interessant.

Von den Nachfolgern Gaudenzios hat *Bernardino Lanini*
d (Brera und verschiedene Kirchen in Mailand) eine sehr gute Zeit, eine wahre Energie in Formen und Farben gehabt. Späteres ist sehr manieriert. — *Lomazzo* und *Figino* gehören schon zu den eigentlichen Manieristen.

Eine Anzahl Halbfiguren aus dem Gebiete des passiven Ausdruckes (Eccehomo, Mater dolorosa, Magdalena, Katharina usw.) gehören teils dem Aurelio Luini, teils einem gewissen *Gian Pedrini,* Schüler Lionardos, teils dem *Andrea Solario,* Schüler Gaudenzios. Der Behandlung nach
e sind sie von verschiedenem, zum Teil von hohem Wert. (Pedrinis Magdalena, Brera.) Diese von überirdischer Sehnsucht oder von heiligem Schmerz bewegten Einzelcharaktere beginnen mit Pietro Perugino und den genannten Mailändern und gewinnen von Zeit zu Zeit eine große Verbreitung in der Kunst. Man muß diese frühern mit denjenigen eines Carlo Dolci vergleichen, um ihren wahren Wert zu erkennen.

Michelangelo Buonarroti (1474—1563), der Mensch des Schicksals für die Baukunst und für die Skulptur, ist es auch für die Malerei. Er hat sich selber vorzugsweise als Bildhauer betrachtet (S. 628); in einem seiner Sonette sagt er bei Anlaß der Deckenmalerei in der Sistina: „essendo . . . io non pittore". Allein für den Ausdruck derjenigen idealen Welt, die er in sich trug, gewährte die Malerei doch so ungleich vielseitigere Mittel als die Skulptur, daß er sie nicht entbehren konnte. Gegenwärtig verhält es sich wohl im allgemeinen so, daß wer ihm von seiten der Skulptur entfremdet ist, von seiten der Malerei immer wieder den Zugang zu ihm sucht und findet.

Wie er die Formen bildete und was er damit im ganzen wollte, ist oben bei Anlaß der Skulptur angedeutet worden. Für die Malerei kommen noch besondere Gesichtspunkte in Betracht. Michelangelo lernte zwar in der Schule Ghir-

landajos die Handgriffe, ist aber in seiner Auffassung ohne alle Präzedentien[1]. Es lag ihm ganz ferne, auf irgendeine bisherige Andacht, einen bisherigen kirchlichen Typus, auf die Empfindungsweise irgendeines andern Menschen einzugehen oder sich dadurch für gebunden zu erachten. Das große Kapital der kirchlichen Kunstbräuche des Mittelalters existiert für ihn nicht. Er bildet den Menschen neu, mit hoher physischer Gewaltigkeit, die an sich schon dämonisch wirkt, und schafft aus diesen Gestalten eine neue irdische und olympische Welt. Sie äußern und bewegen sich als eine von allem Frühern verschiedene Generation. Was bei den Malern des 15. Jahrhunderts Charakteristik heißt, findet bei ihnen schon deshalb keine Stelle, weil sie als ganzes Geschlecht, als Volk auftreten; wo aber das Persönliche verlangt wird, ist es ein ideal geschaffenes, eine übermenschliche Macht. Auch die Schönheit des menschlichen Leibes und Angesichtes kommt nur im Gewande jener Gewaltigkeit zum Vorschein; es liegt dem Meister mehr daran, daß seine Gestalten der höchsten Lebensäußerungen fähig, als daß sie reizend seien.

Wenn man weit aus dem Bereiche dieser Werke entfernt ist und Atem geschöpft hat, so kann man sich auch gestehen, was ihnen fehlt, und weshalb man nicht mit und unter denselben leben könnte. Ganze große Sphären des Daseins, welche der höchsten künstlerischen Verklärung fähig sind, blieben dem Michelangelo verschlossen. Alle die schönsten Regungen der Seele (statt sie aufzuzählen genügt eine Hinweisung auf Raffael) hat er beiseite gelassen; von all dem, was uns das Leben teuer macht, kommt in seinen Werken wenig vor. Zugleich gibt diejenige Formenbildung, welche für ihn die ideale ist, nicht sowohl eine ins Erhabene und Schöne vereinfachte Natur, als vielmehr eine nach gewissen Seiten hin materiell gesteigerte. Keine noch so hohe Beziehung, kein Ausdruck der Macht kann es vergessen machen, daß gewisse Schulterbreiten, Halslängen und andere Bildungen willkürlich und im einzelnen Fall monströs sind. Angesichts der Werke selbst wird man allerdings immer geneigt sein, dem Michelangelo ein eigenes Recht und Gesetz neben dem aller übrigen Kunst zuzugestehen. Die Größe seiner Gedanken und Gedankenreihen, die freie Schöpferkraft, mit welcher er

[1] Dies schließt nicht aus, daß dem Luca Signorelli ein ähnliches Ziel, wenn auch nur dämmernd, vorschwebte. S. 765, b; S. 766, e.

alle denkbaren Motive des äußern Lebens ins Dasein ruft, machen das Wort Ariosts erklärlich: Michel più che mortale angel divino.

Von seinem ersten großen Werke, jenem im Wetteifer mit Lionardo geschaffenen Karton für den Palazzo vecchio — ebenfalls Szenen aus der Schlacht von Anghiari — sind nur dürftige Erinnerungen auf unsere Zeit gekommen. Baccio Bandinelli hat denselben aus Neid zerschnitten.

In der Blüte seiner Jahre unternahm Michelangelo die Ausmalung des *Gewölbes der Sixtinischen Kapelle* im Vatikan (etwa 1508—1511; von welcher Zeit die durchaus eigenhändige Ausführung 22 Monate in Anspruch nahm). (Bestes Licht: 10—12 Uhr.) Die Aufgabe bestand in lauter Szenen und Gestalten des alten Testamentes, mit wesentlichem Bezug auf dessen Verheißung. Er stufte diesen Inhalt vierfach ab: in Geschichten, — in einzelne historische Gestalten, — in ruhende Gruppen, — und in architektonisch belebende Figuren. Die Geschichten, welche ein Dasein in einem perspektivisch bestimmten, nicht bloß idealen Raum verlangen, verteilte er an die mittlere Fläche des Gewölbes. (Eine Ausnahme machen die vier auf sphärische dreiseitige Flächen gemalten Eckbilder der Kapelle, welche die wunderbaren Rettungen des Volkes Israel vorstellen: die Geschichten der ehernen Schlange, des Goliath, der Judith und der Esther. So wunderbar aber das Einzelne, zumal in der Szene der Judith, gedacht und gemalt sein mag, so findet sich doch das Auge an diesen Stellen schwer in das Historisch-Räumliche hinein.) — Die Propheten und Sibyllen mit den sie begleitenden Genien erhielten ihre Stelle an den sich abwärts rundenden Teilen des Gewölbes; — die Gruppen der Vorfahren Christi teils an den Gewölbekappen über den Fenstern, teils in den Lünetten, welche die Fenster umgeben. Diese Teile sind sämtlich nach einem idealen Raumgefühl komponiert. — Diejenigen Figuren endlich, welche schon sehr passend „die belebten, persönlich gewordenen Kräfte der Architektur" genannt worden sind, ließ er durch den ganzen Organismus hin immer so und immer da auftreten, wie und wo sie nötig waren. Unter den Propheten und Sibyllen sind es derbe Kindergestalten in Naturfarbe, welche die Inschrifttafeln hoch in den Händen tragen oder sie mit dem Haupte stützen. An beiden Seitenpfosten der Throne der Propheten und Sibyllen sieht man je zwei nackte Kinder, Knabe und Mädchen, in Steinfarbe, welche

die Skulptur nachahmt. Über den Gewölbekappen oberhalb der Fenster nehmen liegende und lehnende athletische Figuren in Bronzefarbe die Bogenfüllung ein. Letztere sind je zu zweien fast symmetrisch angeordnet, überhaupt am strengsten architektonisch gedacht. Zuletzt, wo von beiden Seiten die kolossalen Gesimse sich nähern und Raum lassen für die Reihe der Mittelbilder, sitzen auf Postamenten nackte männliche Figuren in natürlicher Farbe, je zweie halten die Bänder, an welchen das zwischen ihnen befindliche Medaillon von Erzfarbe mit Reliefs befestigt ist; einige tragen auch reiche Laub- und Fruchtgewinde. Ihre Stellungen sind die freiesten und leichtesten; sie tragen nichts, weil es dort nach der idealen Rechnung nichts mehr zu tragen gibt, weil überhaupt die architektonischen Kräfte nicht schlechtweg versinnlicht, sondern poetisch symbolisiert werden sollten. (Karyatiden oder Atlanten, Kopf gegen Kopf gestemmt, wären z. B. eine Versinnlichung gewesen.) Diese sitzenden Gestalten, isoliert betrachtet, sind von einer solchen Herrlichkeit, daß man sie für die Lieblingsarbeit des Meisters in diesem Raum zu halten versucht ist. Aber ein Blick auf das übrige zeigt, daß sie doch nur zum Gerüste gehören.

In vier größern und fünf kleinern viereckigen Feldern, der Mitte des Gewölbes entlang, sind die *Geschichten der Genesis* dargestellt. Zuerst unter allen Künstlern faßte Michelangelo die Schöpfung nicht als ein bloßes Wort mit der Gebärde des Segens, sondern als *Bewegung*. So allein ergaben sich für die einzelnen Schöpfungsakte lauter neue Motive. In erhabenem Fluge schwebt die gewaltige Gestalt dahin, begleitet von Genien, welche derselbe Mantel mit umwallt; — so rasch, daß ein und dasselbe Bild zwei Schöpfungsakte (für Sonne und Mond und für die Pflanzen) vereinigen darf. Aber der höchste Augenblick der Schöpfung (und der höchste Michelangelos) ist die Belebung Adams. Von einer Heerschar jener göttlichen Einzelkräfte, tragenden und getragenen, umschwebt, nähert sich der Allmächtige der Erde und läßt aus seinem Zeigefinger den Funken seines Lebens in den Zeigefinger des schon halb belebten ersten Menschen hinüberströmen. Es gibt im ganzen Bereiche der Kunst kein Beispiel mehr von so genialer Übertragung des Übersinnlichen in einen völlig klaren und sprechenden sinnlichen Moment. Auch die Gestalt des Adam ist das würdigste Urbild der Menschheit.

Die ganze spätere Kunst hat sich von dieser Auffassung Gottes des Vaters beherrscht gefühlt, ohne sie doch erreichen zu können. Am tiefsten ist Raffael (in den ersten Bildern der Loggien) darauf eingegangen.

Die nun folgenden Szenen aus dem Leben der ersten Menschen erscheinen um so gewaltiger, je einfacher sie die uranfängliche Existenz darstellen. „Sündenfall und Strafe" sind mit ergreifender Gleichzeitigkeit auf einem Bilde vereinigt; die Eva im Sündenfall zeigt, welche unendliche Schönheit dem Meister zu Gebote stand. Als Komposition von wenigen Figuren steht „Noahs Trunkenheit" auf der Höhe alles Erreichbaren. Die „Sündflut" kontrastiert zwar nicht glücklich mit dem Maßstab der übrigen Bilder, ist aber reich an den wunderwürdigsten Einzelmotiven.

Die *Propheten* und *Sibyllen*, die größten Gestalten dieses Raumes, erfordern ein längeres Studium. Sie sind keineswegs alle mit derjenigen hohen Unbefangenheit gedacht, welche aus einigen derselben so überwältigend spricht. Die Aufgabe war: zwölf Wesen durch den Ausdruck höherer Inspiration über Zeit und Welt in das Übermenschliche emporzuheben. Die Gewaltigkeit ihrer Bildung allein genügte nicht; es bedurfte abwechselnder Momente der höchsten geistigen und zugleich äußerlich sichtbaren Art. Vielleicht überstieg dieses die Kräfte der Kunst. — Die je zwei Genien, welche jeder Gestalt beigegeben sind, stellen nicht etwa die Quelle und Anregung der Inspiration vor, sondern Diener und Begleiter; sie sollen durch ihre Gegenwart die Gestalt heben, als eine überirdische bezeichnen; durchgehends sind sie in Abhängigkeit von derselben geschildert. — Von unvergleichlicher Herrlichkeit ist der gramverzehrte Jeremias; oder Joel, den beim Lesen die stärkste innere Erregung ergreift; der wie vom Traum erweckte Jesaias; Jonas mit dem Ausdruck eines wiedergewonnenen mächtigen Lebens; die Sibylla delphica, welche schon die Erfüllung ihrer Weissagung vor sich zu sehen scheint — von allen Gestalten des Meisters diejenige, welche Gewaltigkeit und Schönheit im höchsten Verein offenbart. — Abgesehen von der innern Bedeutung ist durchgängig genau auf die Gewänder zu achten, welche von der idealen Aposteltracht durch eine absichtliche (orientalische) Nuance unterschieden, überaus schön geschwungen und gelegt, und in vollkommenstem Einklang mit Stellung und Bewegung sind, so daß jede Falte ihre (vielleicht hier und da zu bewußt be-

rechnete?) Kausalität hat. — (Gewisse dumpfe Töne der Karnation waren Michelangelo eigen und finden sich auch auf seinem einzigen Tafelbilde, wovon unten, wieder.)

Von den *Vorfahren Christi* zeigen diejenigen in den Lünetten die leichteste Meisterschaft in monumentaler Behandlung des ungünstigsten Raumes. Geschichtslos, wie die meisten derselben sind, existieren sie bloß in Beziehung auf ihren göttlichen Abkömmling und zeigen deshalb den Ausdruck des ruhigen, gesammelten Harrens. Schon hier kommen einige wunderbar schöne, einfache Familienszenen vor. — In diesem Betracht sind aber einzelne Darstellungen in den dreieckigen Gewölbekappen vielleicht noch außerordentlicher; ja es findet sich unter diesen auf der Erde sitzenden Eltern mit Kindern mehr als ein Motiv höchsten Ranges, obwohl der Ausdruck nirgends die Innigkeit oder sonst irgendeinen aktiven Affekt erreicht.

Dieses ist die Stiftung Papst Julius' II. Mit Anspornen und Nachgeben, mit Streit und mit Güte erhielt er, was vielleicht kein andrer von Michelangelo erhalten hätte. Sein Andenken ist in der Kunst ein hochgesegnetes.

Viele Jahre später (1534—1541) unter Papst Paul III. malte Michelangelo an der Hinterwand der Kapelle das a
Jüngste Gericht.

Man muß zuerst darüber im klaren sein, ob man überhaupt die Darstellung dieses Momentes für möglich und wünschbar hält. Sodann, ob man irgendeine Darstellung würdigen kann, welche nicht durch einen sofortigen Hauptschlag, z. B. einen raffinierten Lichteffekt (in Martins Manier) die Phantasie gefangen nimmt; schon die Ausführung in Fresko verbot dies hier. Endlich, ob man die physischen Kräfte besitzt, dieses ganze ungeheure (stellenweise sehr verdorbene) Bild nach Gruppierung und Einzelmotiven gewissenhaft durchzugehen. Dasselbe will nicht nach dem ersten Eindruck, sondern nach dem letzten beurteilt sein.

Der große Hauptfehler kam tief aus Michelangelos Wesen hervor. Da er längst gebrochen hatte mit allem, was kirchlicher Typus, was religiöser Gemütsanklang heißt, da er den Menschen — gleichviel welchen — immer und durchgängig mit erhöhter physischer Macht bildet, zu deren Äußerung die Nacktheit wesentlich gehört, so existiert gar kein kenntlicher Unterschied zwischen Heiligen, Seligen und Verdammten. Die Bildungen der obern Gruppen sind

nicht idealer, ihre Bewegungen nicht edler als die der untern. Umsonst sucht man nach jener ruhigen Glorie von Engeln, Aposteln und Heiligen, welche in andern Bildern dieses Inhaltes schon durch ihr bloßes symmetrisches Dasein die Hauptgestalt, den Richter, so sehr heben, vollends aber bei Orcagna und Fiesole mit ihrem wunderbaren Seelenausdruck einen geistigen Nimbus um ihn ausmachen. Nackte Gestalten, wie Michelangelo sie wollte, können einer solchen Stimmung gar nicht als Träger dienen; sie verlangen Gestus, Bewegung und eine ganz andre Abstufung von Motiven. Auf die letztern hatte es der Meister eigentlich abgesehen. Es sind zwar in dem Werke viele und sehr große *poetische* Gedanken; von den beiden obern Engelgruppen mit den Marterwerkzeugen ist diejenige links herrlich in ihrem Heranstürmen; in den emporschwebenden Geretteten ringt sich das Leben wunderbar vom Tode los; die schwebenden Verdammten sind in zwei Gruppen dargestellt, wovon die eine, durch kämpfende Engel mit Gewalt zurückgedrängt, durch Teufel abwärts gerissen, eine ganz großartige dämonische Szene bildet, die andre aber jene Gestalt des tiefsten Jammers darstellt, die von zwei sich anklammernden bösen Geistern wie von einem Schwergewicht hinuntergezogen wird. Die untere Szene rechts, wo ein Dämon mit erhobenem Ruder die armen Seelen aus der Barke jagt, und wie sie von den Dienern der Hölle in Empfang genommen werden, ist mit grandioser Kühnheit aus dem Unbestimmten in einen bestimmten sinnlichen Vorgang übertragen usw. — Allein so bedeutend dieser poetische Gehalt sich bei näherer Betrachtung herausstellt, so sind doch wohl die *malerischen* Gedanken im ganzen eher das Bestimmende gewesen. Michelangelo schwelgt in dem prometheischen Glück, alle Möglichkeiten der Bewegung, Stellung, Verkürzung, Gruppierung der reinen menschlichen Gestalt in die Wirklichkeit rufen zu können. Das Jüngste Gericht war die einzige Szene, welche hierfür eine absolute Freiheit gewährte, vermöge des Schwebens. Vom malerischen Gesichtspunkt aus ist denn auch sein Werk einer ewigen Bewunderung sicher. Es wäre unnütz, die Motive einzeln aufzählen zu wollen; kein Teil der ganzen großen Komposition ist in dieser Beziehung vernachlässigt; überall darf man nach dem Warum? und Wie? der Stellung und Bewegung fragen und man wird Antwort erhalten.

Wenn nun zumal die Gruppe um den Richter mit ihrem Vorzeigen der Marterinstrumente, mit ihrem brutalen Ruf um Vergeltung einigen Widerwillen erwecken mag; wenn der Weltrichter auch nur eine Figur ist wie alle andern, und zwar gerade eine der befangensten; — immer noch bleibt das Ganze einzig auf Erden[1].

Die beiden großen Wandgemälde in der nahen *Capella Paolina*, Pauli Bekehrung und die Kreuzigung des Petrus, aus der spätesten Zeit Michelangelos, sind durch einen Brand entstellt und so schlecht beleuchtet (vielleicht am erträglichsten nachmittags?), daß man sie besser aus den Stichen kennenlernt. In dem erstern ist die Gebärde des oben erscheinenden Christus von einer zwingenden Gewalt, der gestürzte Paulus eines der trefflichsten Motive des Meisters.

Staffeleibilder gibt es bekanntlich keine von seiner Hand, mit einziger Ausnahme eines frühen Rundbildes der heil. *Familie* in der Tribuna der Uffizien. Die gesuchte Schwierigkeit (die kniende Maria hebt das Kind vom Schoß des hinter ihr sitzenden Joseph) ist nicht ganz besiegt; mit einer Gesinnung dieser Art soll man überhaupt keine heiligen Familien malen. Der Hintergrund ist, wie bei Luca Signorelli, mit Aktfiguren ohne nähere Beziehung bevölkert. Der kleine Johannes läuft an der steinernen Brustwehr mit einer spöttischen Miene vorbei.

Im Pal. Buonarroti zu Florenz (S. 628) sind eine Anzahl *Zeichnungen* ausgestellt, unter welchen die einer säugenden Madonna besonders schön ist; — ein früherer Entwurf des Weltgerichtes; — ein vielleicht von Michelangelo begonnenes großes Bild der heil. Familie, das er aber den vielen Verzeichnungen und Roheiten zufolge schwerlich selbst ausgemalt haben kann. — In der Brera zu Mailand die ehemals in Raffaels Besitz befindliche (und ihm selber trotz der von seiner Hand herrührenden Unterschrift „Michelle angelo bonarota" beigelegte) Tuschzeichnung des sog. Götterschießens, *il bersaglio de' Dei;* nackte Gestalten, aus der Luft niedersausend, zielen mit höchster Leidenschaft nach einer mit einem Schilde gegen ihre Pfeile geschützten Herme, indes Amor auf der Seite schlum-

[1] Für den Zustand des Werkes *vor* der Übermalung, welche Daniel da Volterra auf Pauls IV. Befehl unternahm, ist eine Kopie des Marcello Venusti im Museum von Neapel, trotz auffallender Freiheiten, die wichtigste Urkunde.

mert; eine herrliche Gruppe, aus bereits knienden, laufenden und noch schwebenden Figuren zu einem unvergleichlichen Ganzen gebildet. Raffael mochte ein anregendes Problem darin finden, dieselbe durch einen seiner Schüler in Fresko, und zwar von der umgekehrten Seite, ausführen zu lassen; wenigstens ist dies der Inhalt eines
a der drei Freskobilder, welche aus der sog. Villa di Rafaelle in den Pal. Borghese zu Rom übergegangen sind.

Andre Kompositionen existieren nur in *Ausführungen* von
b der Hand der *Schüler*. — Ich weiß nicht, ob das Bild der drei Parzen, im Pal. Pitti (ausgeführt[1] von Rosso Fiorentino) unbedingt in diese Kategorie gehört; Michelangelo hätte einen solchen Gegenstand wohl gewaltiger aufgefaßt.
c — Mehrmals (z. B. Pal. Sciarra und Pal. Corsini in Rom) kommt eine heil. Familie von besonders feierlicher Intention vor; Maria auf einer Art von Thron sitzend, legt eben das Buch weg und sieht auf das fest schlafende, grandios auf ihrem Knie liegende Kind; von hinten schauen lau-
d schend herüber Joseph und der kleine Johannes. — In der
e Sakristei des Laterans: eine Verkündigung, von Marcello Venusti ausgeführt. — Christus am Ölberg, nicht eben glücklich in zwei Momente geschieden, und andre im Pal. Doria zu Rom. — Von der Pietà und dem Crucifixus weiß ich kein Exemplar in ital. Sammlungen anzugeben, ebensowenig von den berühmten mythologischen Kompositionen: Ganymed, Leda, Venus von Amor geküßt; von
f letzterer soll eine Wiederholung im Museum von Neapel sein[2]. Einen höhern Rang nehmen natürlich solche Bilder ein, welche Michelangelo unter seinen Augen ausführen ließ, hauptsächlich durch Sebastian del Piombo. Das wichtigste derselben, die Erweckung des Lazarus, befindet sich in
g London; — dann folgt die *Geißelung Christi* in S. Pietro in montorio zu Rom (erste Kapelle rechts in Öl auf die Mauer gemalt): hier ist das Unleidliche groß gegeben, die bewegten Schergen heben die duldende Hauptfigur unbeschreiblich wirksam hervor. Die umgebenden Malereien sollen ebenfalls nach Michelangelos Entwürfen ausgeführt
h sein. (Eine gute kleine Wiederholung im Pal. Borghese.) —

[1] Nach Ansicht meines verehrten Freundes Herrn Direktor Waagen.
[2] Von den gemalten Porträts des Michelangelo ist dasjenige in der kapitolinischen Galerie (laut Platner von Marcello Venusti) wohl das beste. Dasjenige in den Uffizien scheint eine unbedeutende Arbeit des 17. Jahrhunderts zu sein.

Endlich wird bei der *Kreuzabnahme* des *Daniele da Volterra* in Trinità de' monti (erste Kapelle links) immer der Gedanke erwachen, daß Michelangelo das Beste daran erfunden habe, indem alle übrigen Werke des Daniele erstaunlich weit hinter diesem zurückstehen. Gar zu wunderbar schön ist das Heruntersinken des Leichnams, um welchen die auf den Leitern Stehenden gleichsam eine Aureola bilden; gar zu vortrefflich motiviert und verteilt sind die Bewegungen der letztern. Auch die untere Gruppe um die ohnmächtige Madonna ist vorzüglich, setzt aber schon das pathologische Interesse an die Stelle des rein Tragischen. (Das ganze Bild stark verletzt und restauriert.)

Eine eigentliche Schule hat Michelangelo nicht gehabt; er führte seine Fresken ohne Gehilfen aus. Denjenigen, welche sich (meist in seiner spätesten Zeit) auf irgendeine Weise an ihn anschlossen, werden wir unter den Manieristen wieder begegnen. Sein Beispiel war auch in der Malerei das verhängnisvollste. Niemand hätte das wollen dürfen, was er gewollt und mit seiner riesigen Kraft durchgeführt hatte; jedermann aber wünschte doch solche Wirkungen hervorzubringen wie er. Als er starb, waren alle Standpunkte in den sämtlichen Künsten verrückt; alle strebten ins Unbedingte hinaus, weil sie nicht wußten, daß alles, was bei ihm so aussah, durch *sein* innerstes persönliches Wesen bedingt gewesen war.

Die florentinische Malerei blüht mit Lionardo und Michelangelo noch nicht vollständig aus. Die unermeßlichen Lebenstriebe, welche das 15. Jahrhundert in dieser Weihestätte der Kunst geweckt und ausgebildet hatte, erreichen noch in zwei andern großen Meistern eine Vollendung, welche ganz eigener Art und von jenen beiden wesentlich unabhängig ist.

Der eine ist *Fra Bartolommeo* (eigentlich Baccio della Porta, 1469—1517), ursprünglich Schüler des Cosimo Roselli; seine Befreiung aus den Banden des 15. Jahrhunderts verdankte er Lionardo; sein positiver Inhalt ist ihm eigen[1].

[1] Die beiden wunderschönen kleinen Täfelchen in den Uffizien (Anbetung des Kindes, und Darstellung im Tempel) gelten als frühe Arbeiten aus der Zeit, da der Meister noch nicht ins Kloster S. Marco getreten war. (Also vor 1500.) Ich kann mich nach öfterer Untersuchung immer weniger in diese Zeitannahme schicken. — Die sichere Reihe der Werke des Frate beginnt dann um 1504 mit der Madonna di S. Bernardo, in der Akademie.

Er zuerst hat das hohe Gefühl vollständig zu empfinden und wieder zu erwecken vermocht, welches aus dem Zusammenklang großartiger Charaktere, reiner imposanter Gewandungen und einer nicht bloß symmetrischen, sondern architektonisch aufgebauten Gruppierung entsteht. Seine persönliche Empfindung hat nicht immer genügt, um dieses gewaltige Gerüste völlig zu beleben, und hierin steht er dem Lionardo nach, welcher immer Schönheit, Leben und Charakter an einem Stücke gibt. Auch würde er für bewegte Kompositionen überhaupt nicht ausgereicht haben. Allein was das Altarwerk im engern Sinn verlangt, hat keiner mit vollkommener Hoheit dargestellt.

Die Freiheit und Größe seiner Charakterauffassung lernt
a man im einzelnen kennen aus einer Anzahl von Heiligenköpfen al fresco in der Akademie zu Florenz; wozu noch ein herrliches Eccehomo im Pal. Pitti kommt. Ohne Lio-
b nardos unendliche Energie sind es doch so groß aufgefaßte Menschenbilder, zum Teil von wahrhaft himmlischem Aus-
c druck. Zwei runde Freskogemälde in derselben Akademie, Madonnen, sind bei ihrer flüchtigen Ausführung als Linienprobleme merkwürdig; in dem einen hat er offenbar hauptsächlich die vier Hände und die beiden Füße schön zu ordnen gestrebt. — Für den Einzelausdruck ist sonst seine
d *Kreuzabnahme* (Pal. Pitti) das Hauptwerk. Mit welcher Macht wirken hier die beiden Profile des höchst edel gebildeten Christus und der alles vergessenden Mutter, die ihm noch den letzten Kuß auf die Stirn drücken will! mit welcher untrüglichen dramatischen Sicherheit ist der Schmerz des Johannes durch Beimischung der körperlichen Anstrengung unterschieden! Kein Klagen aus dem Bilde hinaus wie bei Van Dyck; keine vermeintliche Steigerung des Eindruckes durch Häufung der Figuren wie bei Perugino.

Die übrigen Bilder sind fast sämtlich grandiose Konstruktionen, mit strenger und im einzelnen sehr schön aufgehobener Symmetrie. Wo die Charaktere aus seinem Innern kommen, sind es lauter Werke ersten Ranges.

e Leider ist die einzige größere Szene dieser Art, das Fresko eines *Jüngsten Gerichtes* bei S. Maria la nuova (in einem Verschlag in dem Hofe links von der Kirche) beinahe erloschen. Doch erkennt man in dem herrlichen obern Halbkreise von Heiligen dieselbe Inspiration, welche Raffael das Fresko von S. Severo in Perugia (1506) und die obere

Gruppe der Disputa (1508) eingab. Wenn es ein spätes Werk ist, so entstand es unter der Rückwirkung Raffaels, der wenige Jahre vorher gerade in dieser Beziehung vom Frate gelernt zu haben scheint.

Von Altarbildern ist dasjenige im Dom von *Lucca* (hinterste Kapelle links), eine Madonna mit zwei Heiligen, früh und ganz besonders schön und seelenvoll. (Dagegen die große späte Madonna della misericordia in S. Romano zu Lucca, links, zwar im einzelnen vortrefflich, als Ganzes aber weniger unbefangen.) — In *S. Marco* zu Florenz (zweiter Altar rechts) ein ebenfalls frühes sehr großes Bild, welches Bartolommeos Kompositionsweise im Augenblick ihrer nahen Vollendung zeigt; die Madonna glänzend edel und leicht gestellt; die beiden knienden Frauen ein ewiges Vorbild symmetrischer Profilgestalten; die Putten noch in der Weise des 15. Jahrhunderts mit Emporheben des Vorhanges beschäftigt, aber schon von dem höhern Geschlecht des 16. Jahrhunderts; die Farbe, wo sie erhalten ist, von tiefem Goldton. (In dem anstoßenden Kloster war 1854 von Bartolommeo nur die einfach schöne Lünette über dem hintern Eingang des Refektoriums sichtbar: Christus mit den beiden Wanderern nach Emmaus.) — In der Akademie die dem heil. Bernhard erscheinende Madonna (etwa 1504; noch mit einigen herben Zügen der Köpfe); hier ist die Gruppe der Engel um die Madonna mit der gewohnten symmetrischen Strenge komponiert, aber sehr schön ins Profil (oder Dreiviertelansicht) gesetzt und zugleich ihr Schweben ebenso leicht als erhaben ausgedrückt, wovon man sich durch einen vergleichenden Blick auf die nächsten Engeldarsteller des 15. Jahrhunderts überzeugen kann. — Das Vollkommenste, was Bartolommeo geleistet, ist dann vielleicht der *Auferstandene mit vier Heiligen* (Pal. Pitti); grandioser und weihevoller ist die Gebärde des Segnens vielleicht nie dargestellt worden; die Heiligen sind erhabene Gestalten; die beiden Putten, welche einen runden Spiegel mit dem Bilde der Welt (als Landschaft) halten, schließen als Basis diese einfache und strenge Komposition in holdseligster Weise ab. — Ebenda: ein großes, reiches Altarbild aus S. Marco (wo jetzt eine Kopie steht), welches als offenbar spätes Werk in den Charakteren etwas allgemein, auch durch die braune Untermalung in den Schatten sehr geschwärzt ist, aber ein Wunder der Komposition; die Engel, welche den Bal-

dachin tragen, entsprechen strenge der halbkreisförmigen untern Gruppe (vgl. Raffaels Disputa). — In den Uffizien ist schon ein ganz kleines Rundbildchen, der Salvator auf zwei Engeln und einem Cherub schwebend, als Konstruktion sehr merkwürdig; noch mehr aber (ebendaselbst) die große braune Untermalung des *Bildes der heil. Anna*, der Maria und vieler Heiligen, glücklicherweise als Untermalung ganz vollendet, auch in den durchgängig schönen und bedeutenden Charakteren, so daß die vollkommene Architektonik nicht nur überall geistvoll aufgehoben, sondern auch mit dem edelsten individuellen Leben erfüllt ist. Von einzelnen Gestalten ist der kolossale heil. Marcus (Pal. Pitti) die wichtigste. Allein hier betritt der Frate denselben Abweg, auf welchem man den Michelangelo findet: er schafft ein ungeheures Motiv aus bloß künstlerischen Gründen; auch in dem Kopf ist etwas falsch Übermenschliches; die Draperie aber, auf welche es eigentlich abgesehen war, ein Wunderwerk. — Die zwei Propheten in der Tribuna der Uffizien haben ebenfalls etwas Unreines; — die beiden stehenden Apostel im Quirinal zu Rom, welche Raffael vollendete, habe ich seit den Vorbereitungen zum letzten Konklave 1846 nicht mehr gesehen und auch damals nur flüchtig. Ein ganz herrliches Bild aber, in welchem Charakter, momentaner Ausdruck und tizianische Farbenkraft zusammenwirken, ist die Figur des h. Vincentius Ferrerius in der Akademie, deren Kartonzimmer ebenfalls noch vorzügliche Einzelgestalten des Frate enthält.

Mit Benutzung seiner Entwürfe gemalt, teilweise auch von ihm selbst ausgeführt: die große Himmelfahrt Mariä im Museum von Neapel — auch wohl die große thronende Madonna mit sieben Heiligen in der Akademie zu Florenz; — die Pietà (ebenda) ist wohl ein bloßes Schülerwerk.

Von den Schülern ist nur *Mariotto Albertinelli* (1475 bis 1520) bedeutend. Vielleicht bevor er den Frate kannte, malte er das schöne Rundbild im Pal. Pitti, Madonna das Kind anbetend, welchem ein Engel ein Kreuz hinreicht. Dann folgt unter dem beginnenden Einfluß des Frate das Altarfresko des Gekreuzigten im Kapitelsaal der Certosa (1505); endlich aus seiner schönsten Zeit die in zwei Figuren wahrhaft melodisch abgeschlossene *„Heimsuchung"* in den Uffizien, und die *thronende Madonna* mit zwei knienden und zwei stehenden Heiligen, in der Akademie: Werke, welche man nur den größten Meistern zuzutrauen

versucht ist. In den andern Bildern derselben Sammlung geht er mit vollster Anstrengung auf die Konstruktionsweise seines Meisters ein; mit größtem Erfolge in der „Dreieinigkeit"; befangener, aber zum Teil mit dem schönsten und edelsten Ausdruck in der großen Verkündigung (1510). Die Nonne *Plautilla Nelli* interessiert nur da, wo die Motive des Frate (dessen Zeichnungen sie erbte) deutlich aus ihren Bildern hervorsehen. — Der gute *Fra Paolino da Pistoja* pflegt dem Rückfall ins Schwächlich-Perugineske zu unterliegen. (Madonna della cintola in der florentinischen a
Akademie; — Crucifixus mit Heiligen im Kreuzgang von b
S. Spirito zu Siena.)

Neben Fra Bartolommeo behauptet *Andrea del Sarto* (1488—1530) sein eigenes Maß von Größe. Ein wunderbarer Geist, nur einseitig begabt, aber einer der größten Entdecker im Gebiet der Kunstmittel.

Es fehlt ihm im ganzen dasjenige Element, welches man die schöne Seele nennen möchte. Die Antriebe, welche ihn beherrschen, sind wesentlich künstlerischer Natur; er löst Probleme. Daher die Gleichgültigkeit gegen die höhere Schönheit des Ausdruckes, das Sichabfinden mit einem herrschenden Typus, der namentlich seine Madonnen und seine Putten so kenntlich macht und selbst durch seine Charakterköpfe als bestimmter Bau des Schädels, der Augen, der Kinnbacken hindurchgeht. Wo derselbe zum Gegenstand paßt, wirkt er erhaben; einem jugendlichen Johannes d. T. (Pal. Pitti, Halbfigur) verleiht er z. B. jene c
strenge leidenschaftliche Schönheit, die für diese Gestalt wesentlich ist; ja bisweilen nimmt er eine hohe sinnliche Lieblichkeit an, wie z. B. die den Gabriel begleitenden d
Engel in einer der drei Verkündigungen im Pal. Pitti beweisen; auch gibt es einige Putten von ihm, welche keinem von denjenigen Correggios an Schönheit und Naivität nachstehen, so z. B. in der herrlichen *Madonna* mit S. Franz e
und S. Johannes Ev., vom Jahre 1517, in der Tribuna der *Uffizien*. Sie umklammern die Füße der Madonna, während das fröhliche Christuskind an ihren Hals emporklettern will.

Dann ist Andrea wohl der größte *Kolorist*, welchen das Land südlich vom Apennin im 16. Jahrhundert hervorgebracht hat. Da er nicht auf einer schon ausgebildeten Schulpraxis fußte, sondern jedesmal mit eigener Anstrengung seine Prinzipien neu zu entdecken hatte, seine Ge-

wissenhaftigkeit aber nicht selten schwankte, so sind seine Arbeiten auch im Kolorit sehr ungleich; neben dem eben
a erwähnten goldtönigen Wunderwerk in der Tribuna, neben der großen heil. Familie im Pal. Pitti, neben den paar herrlichen einfachen *Bildnissen*[1], in welchen Licht und Farbe und Charakter sich so vollkommen in eins ver-
b schmelzen (Pal. Pitti, Uffizien) — neben all diesem gibt es auch sehr bunte und dumpfe Malereien. — Immerhin hat Andrea zuerst von allen Florentinern eine sichere, harmonische Skala, eine tiefe, oft leuchtende Durchsichtigkeit der Farben erreicht; er hat auch zuerst der Farbe einen mitbestimmenden Einfluß auf die Komposition des Bildes gestattet. Seine Gewänder fallen nicht umsonst in so breiten Flächen. Man muß dabei zugestehen, daß sie von einer hinreißenden Schönheit des Wurfes und der Kontur sind und als vollkommener Ausdruck des Lebens der Gestalten ganz absichtslos scheinen.

Im wesentlichen aber ist seine Komposition ein ebenso strenger architektonischer Bau als die des Fra Bartolommeo, welchem er offenbar das beste verdankte. Auch hier ist lauter durch Kontraste verdeckte Symmetrie. Da er aber die Seele des Frate nicht hatte, so bleibt bisweilen das Gerüste unausgefüllt. Wie weit steht seine prächtig ge-
c malte Kreuzabnahme (Pal. Pitti) hinter der des Bartolommeo zurück! Die Motive, in Linien und Farben klassisch, sind geistig fast null, ein unnützer Reichtum. Auch in der schönen Madonna mit den vier Heiligen (ebenda) kontrastieren die ungenügenden Charaktere mit dem feierlichen Ganzen. Am meisten geistiges Leben zeigt unter den Bildern des Pal. Pitti die *Disputa della Trinità;* eine eifrigere und zusammenhängendere „heil. Konversation", als die der meisten Venezianer sind; zugleich ein Prachtbild ersten Ranges. Die großen Assunten sind beide spät, gleichen sich und haben viel Konventionelles, aber auch noch große Schönheiten. — In den heil. Familien (wovon außer den florentinischen Sammlungen auch z. B. Pal.
d Borghese in Rom mehrere besitzt: ein schönes und echtes
e Bild in S. Giacomo degli Spagnuoli zu Neapel, rechts von der Haupttür) fällt jene Seelenlosigkeit neben den hohen

[1] Welche davon ihn selber vorstellen, lassen wir dahingestellt. Dasjenige mit der Frau (P. Pitti) ist für die verhältnismäßig späte Zeit sehr befangen. Die Verzeichnung in seiner Hand und das Unlebendige im Kopfe der Frau geben einiges zu denken.

malerischen Vorzügen oft ganz besonders auf; es ist, als ständen die beiden Mütter und die beiden Kinder in gar keinem innigern Verhältnis zueinander.

Als historischer Erzähler hat Andrea gleichwohl Unvergängliches geleistet. Die Fresken in der *Vorhalle der Annunziata,* begonnen 1510, zeigen zwar zum Teil dieselbe fast zu strenge architektonische Anordnung; in den drei ersten Bildern links, aus der Legende des S. Filippo Benizzi, bildet sich die Gruppe kulissenartig ansteigend zur Pyramide; das eigentlich Dramatische, Bedeutend-Momentane kommt nirgends besonders zu seinem Rechte; in der Anbetung der Könige (letztes Bild rechts) wird man die Hauptgruppe sogar befangen finden. Allein es ist durch diese Malereien die wonnigste Fülle neuer Lebensmotive verbreitet; man genießt mit dem Maler das hohe Glück, schlichte Lebensäußerungen in der reinsten und vollkommensten Form, in edler Abwägung gegeneinander, in weiter Räumlichkeit schön verteilt anschauen zu können. Bei der Betrachtung des einzelnen prägen sich zumal eine Anzahl von Gestalten des ersten, zweiten und fünften Bildes links unauslöschlich ein; trotz aller Verwitterung wird man im letztgenannten (Bekleidung des Aussätzigen) in der Gestalt des S. Filippo eine der höchsten Schöpfungen der goldenen Zeit erkennen. Die Geburt Mariä (vorletztes Bild rechts) ist die letzte, in lauter Schönheit aufgehende Redaktion dieses Gegenstandes; noch Domenico Ghirlandajo erscheint neben diesem wunderbaren Reichtum einseitig und herb. Außer den Bildern der ältern Meister (*Alessio Baldovinettis* Geburt Christi, letztes Bild links, und *Cosimo Rossellis* Einkleidung des S. Filippo, vorletztes links) haben die Schüler Andreas hier noch ihr Bestes geleistet. Am nächsten steht ihm *Franciabigio* in der (durch den bekannten Hammerschlag verstümmelten) Vermählung Mariä, einem Werke des emsigen und begeisterten Wetteifers. In *Pontormos* Heimsuchung, welche bei weitem sein Hauptwerk ist, steigert sich die Auffassung Andreas und Bartolommeos mit äußerstem Kraftaufwand zu einem neuen Ganzen. Nur Mariä Himmelfahrt, von *Rosso,* zeigt den Stil Andreas allerdings im Zustande der Verwilderung. [a]

Außerdem hat Andrea das einzige *Abendmahl* geschaffen, [b] welches demjenigen Lionardos wenigstens sich von ferne nähern darf: das große, teilweise vortrefflich erhaltene, teilweise sehr entstellte Freskobild im Refektorium des

ehemaligen Klosters *S. Salvi* bei Florenz. (Zehn Minuten vor Porta della Croce, von der Straße links seitab.) Der Moment ist der, daß Christus ein Stück Brot ergreift, um es in die Schüssel zu tauchen, während auch Judas, allein von allen, bereits ein Stück Brot in der Hand hält. Die Charaktere sind nobel und kräftig aus dem Leben gegriffen, aber von der Hoheit derjenigen Lionardos weit entfernt, welche jeder eine ganze Gattung von Ausdruck gleichsam in der höchsten denkbaren Spitze darstellten. Auch hat Andrea der (allerdings außerordentlich großen) malerischen Wirkung zuliebe seinen Leuten sehr verschiedene, zum Teil nichts weniger als ideale Gewänder gegeben; eine Abwechslung, deren schönen Erfolg das Auge empfinden kann lange bevor es sie bemerkt. Unbeschreiblich lebendig ist hier wie bei Lionardo das Spiel der Hände, welche allein schon ausdrücken, wie Christus den fragenden Johannes beruhigt, wie Petrus jammert, wie dem Judas zugesetzt wird. (Bestes Licht: Nachmittags.) — *Franciabigio* hat in diesem Gegenstande (Abendmahl im Refekto-
a rium von S. Giovanni della Calza in Florenz) den Meister bei weitem nicht erreicht.

Den Höhepunkt von Andreas Kolorit und Vortrag im Fresko bezeichnet außer diesem Abendmahl auch die *Ma-*
b *donna del Sacco,* in einer Lünette des Kreuzgangs der Annunziata.

Endlich aber gibt es eine Reihe einfarbiger Fresken, braun
c in braun, von seiner Hand, in dem kleinen Hof der Brüderschaft dello *Scalzo* (unweit S. Marco). Der Gegenstand ist das Leben des Täufers. Mit Ausnahme einiger frühen und zweier von *Franciabigio* ausgeführten sind sämtliche Kompositionen bei aller Unscheinbarkeit von den mächtigsten und freiesten Schöpfungen der reifen Zeit Andreas. Das ängstlich Architektonische der frühern Fresken in der Annunziata ist hier durch lauter Geist und Leben überwunden. Die Grenzen der Gattung, welche alle feinere Physiognomik, allen Farbenreiz ausschloß, scheinen den Meister erst recht gereizt zu haben, sein Bestes zu geben. Unter den frühern ist die Taufe des Volkes durch Johannes die höhere (und höchste) Stufe der bekannten Freske Masaccios; unter den spätern haben die Heimsuchung, die Enthauptung, sowie die Überbringung des Hauptes den Vorzug; unter den allegorischen Figuren die Caritas, welche das Bild im Louvre weit übertrifft. — Aus dieser Inspira-

tion ist auch jene kleine geistvolle Predella mit den Geschichten von vier Heiligen in der Akademie gemalt. (Wo a
sich sonst von Andrea nichts Bedeutendes als das Bild der b
vier Heiligen befindet.) — Die beiden Geschichten Josephs c
(Pal. Pitti) geben in keiner Beziehung einen Begriff von dem Vermögen Andreas.
Außerhalb von Florenz enthält der Dom von Pisa, nament- d
lich im Chor, eine Anzahl prächtig gemalter Einzelfiguren von Heiligen.

Von den Schülern und Nachfolgern ist das Beste schon genannt worden. Von *Franciabigio* einige Historien e
(Breitbilder) mit kleinen Figuren in den Uffizien und im Pal. Pitti; gutes Porträt eines Mannes im Hut (1517) im Pal. Capponi. — *Pontormo* (1493—1558) ist überhaupt f
nur um seiner Bildnisse willen hochgeschätzt (Pal. Pitti: g
Ippolito Medici; — Uffizien: Cosimo der Alte, nach einem h
Profilbild des 15. Jahrhunderts trefflich neu redigiert); — seine übrigen Arbeiten sind je früher, um so besser wenigstens gemalt (Uffizien: Leda mit den vier Kindern in einer Landschaft; — Capella de' Pittori bei der Annunziata: i
Fresko einer Madonna mit Heiligen, noch ganz in der Art des Meisters; — Pinacoteca zu Bologna: Madonna mit k
Kind, hinter einer Bank stehend); — die spätern Werke erscheinen durch unberechtigten Aufwand wirklich oder vermeintlich schöner Formen schon manieriert (S. Felicita in Florenz erste Kapelle rechts, Kreuzabnahme; — l
Pal. Pitti: die 40 Märtyrer); — die Breitbilder mit Histo- m
rien (Uffizien) sehr zerstreut. — *Domenico Puligo* verfing sich in die Farben- und Lichtwirkungen Andreas; seine Formen wurden darob unbestimmt, sein Vortrag verblasen. (Pal. Pitti: heilige Familie, säugende Madonna; — Pal. n
Corsini in Florenz: mehreres.) Als einer der frühesten Por- o
trätmaler von Profession möchte er vielleicht mehr als ein Bildnis in Anspruch nehmen können, das jetzt als Werk des Meisters gilt. — Angelo Allori, genannt *Bronzino* (1499—1571), Schüler Pontormos, wird als Historienmaler an keiner andern Stelle als bei den Manieristen unterzubringen sein. Als Bildnismaler aber steht er in der bedeutenden und freien Auffassung keinem Zeitgenossen nach, auch den Venezianern nicht, soweit sie ihn in der Farbe übertreffen mögen, die bei ihm immer etwas Kalkiges behält. (In seiner Art: Pal. Doria in Rom: treffliches Porträt des Gianettino Doria; — Museum von Neapel: die beiden p

a Geometer; — sodann sicher von ihm: Pal. Pitti: der Geo-
b meter, großartig im Geist eines Sebastian dal Piombo; —
c Uffizien: der junge Bildhauer; Dame im roten Kleid; ein Jüngling mit einem Brief; rotbärtiger Mann in einer Halle; — sämtlich so gemalt, als wären sie nur dem bedeutenden Charakter zuliebe dargestellt; dagegen die Dame mit einem Knaben ein bloßes, vielleicht mediceisches Porträt. — Pal.
d Corsini: mehrere Porträts. — Pal. del commune zu Prato:
e mediceische Porträts aus Bronzinos Schule. — Ähnliche
f geringere, mit spätern: in dem Gange, der von den Uffizien nach Ponte vecchio führt.)

Von Andrea ist auch *Rosso de Rossi* (Rosso Fiorentino, st. 1541 in Frankreich) abhängig. Er zeigt schon ganz besonders frühe den Weg, welchen die Entartung einschlagen würde. Die Formen Andreas sind bei ihm bis ins Liederliche aufgelockert, um widerstandslos einer Komposition durchaus nur nach großen Farben- und Lichtmaßen zu
g dienen. (Pal. Pitti: große Madonna mit Heiligen; — S. Lo-
h renzo, zweiter Altar rechts, Vermählung der Maria; —
i S. Spirito, auf einem Altar links: thronende Madonna mit Heiligen.)

Noch einige Meister aus frühern florentinischen Schulen malen sich in dieser Zeit aus. *Ridolfo Ghirlandajo,* der Sohn Domenicos und später Schüler des Frate, hat in zwei
k Bildern der Uffizien (S. Zenobius, der einen toten Knaben erweckt, und das Begräbnis des S. Zenobius) entweder ein großes Talent bekundet oder einen sehr glücklichen Wurf getan. Bewegung, Gruppierung, Köpfe und Farben sind ganz der goldenen Zeit gemäß; einige Nachlässigkeiten z. B. in der Gewandung verraten jedoch durch den Mangel an Ernst schon den künftigen Manieristen; — ein trefflich
l wahres und derbes Frauenporträt im Pal. Pitti (1509) zeigt, was er in der Ausführung konnte, wenn er wollte. — Die
m Fresken in der Sala de' Gigli des Palazzo vecchio (Schutzheilige und Helden) erscheinen schon als das Werk einer müden Phantasie, die sich auf das 15. Jahrhundert zurückwirft. Anderes ist geradezu Manier. So schon das von Ri-
n dolfo und seinem Oheim Davide gemalte Bild in S. Felice (auf einem Altar links), eine Madonna del popolo. — Von *Micchele di Ridolfo* unter anderm das Bild der tausend
o Märtyrer, in der Akademie; ein bloßes fleißiges Aktstudium.

Von einem zurückgebliebenen Schüler Filippinos, *Raffaellin del Garbo,* der sich später vergebens dem großen Stil

zuzuwenden suchte, ist eine Auferstehung (Akademie) das a
einzige frühere Bild von Belang. In der Sakristei von
S. Lorenzo eine Geburt Christi. In der von seinem Meister b
begonnenen Cap. Carafa in der Minerva zu Rom malte er c
das Gewölbe: jetzt sehr verdorben.

Giov. Ant. Sogliani, ein Schüler des Credi, hat in seinem
schönsten Bilde, auf einem Altar links in S. Lorenzo, wel- d
ches die des Martyriums harrenden Apostel darstellt, den
Meister sowohl als Andrea del Sarto nahezu erreicht. (Auch
die Predella, von dem sehr selten vorkommenden *Bacchi-
acca*, ist ein geistreiches Werk.) — In der Akademie außer
geringen Bildern eine thronende Madonna mit Tobias, des- e
sen Engel und S. Augustin, ebenfalls dem Credi nahe; —
in den Uffizien: Madonna in einer Landschaft, schon nur f
schön gemalt; in der Sakristei von S. Jacopo eine Drei- g
einigkeit mit Heiligen, welche tüchtig und zum Teil noch
ganz edel sind.

Giuliano Bugiardini, ein Künstler von schwankender Re-
zeptivität, schließt sich an D. Ghirlandajo in der Geburt h
Christi (Sakristei von S. Croce) und nähert sich dann in
der Behandlung dem Lionardo (säugende Madonna, in i
den Uffizien; große thronende Madonna mit S. Katharina
und S. Antonius von Padua, in der Pinacoteca zu Bologna). k
Endlich verrückte ihm Michelangelo das Konzept. Die be-
rüchtigte Marter der heil. Katharina in S. M. novella (Ka- l
pelle Ruccellai, beim Cimabue) ist die Marter des gewissen-
haften Künstlers selber und ein lehrreiches Denkmal der
Gärung, in welche der Meister des Weltgerichtes gewisse
Gemüter versetzte. Man ahnt die ganze Qual der Motiv-
jägerei.

Über *Raffael* zu sprechen, könnte hier beinahe über-
flüssig scheinen. Er gibt überall so viel, so Unvergeß-
liches, so ungefragt und unmittelbar, daß jeder, der seine
Gemälde sieht, ohne Führer zurechtkommen und einen
dauernden Eindruck mitnehmen kann. Die folgenden An-
deutungen sollen auch nur die zum Teil versteckt liegenden
Bedingungen dieses Eindruckes klarmachen helfen.

Was in Raffaels Leben (1483—1520) als Glück gepriesen
wird, war es nur für ihn, für eine so überaus starke und
gesunde Seele, eine so normale Persönlichkeit wie die
seinige. Andre konnten unter den gleichen Umständen zu-
grunde gehen. Er kam bald nach seines Vaters Tode (Giov.
Santi, st. 1494) in die Schule des Pietro Perugino und

arbeitete bei diesem bis etwa 1504. So war seine Jugend umgeben von lauter Bildern des gesteigerten Seelenausdruckes und der fast normalen Symmetrie. Die Schule konnte als eine zurückgebliebene, sehr unentwickelte gelten, sobald es sich um Vielseitigkeit der Zeichnung und Komposition, um das Studium der ganzen Menschengestalt handelte, und selbst der Ausdruck ging gerade damals bei Meister Perugino in eine handwerksmäßige Wiederholung des für innig und schön Geltenden über. — Es ist, als hätte Raffael das gar nicht gemerkt. Mit dem wunderbarsten Kinderglauben geht er auf Peruginos (damals schon nur scheinbare) Gefühlsweise ein und belebt und erwärmt das erkaltende Wesen. Wo er als Gehilfe in die Bilder des Meisters hineinmalt, glaubt man die Züge aus Peruginos eigener besserer Jugend zu erkennen, so wie er immer hätte malen sollen[1]; ebenso verhält es sich mit Raffaels eigenen frühern Arbeiten. In der *Krönung Mariä* (vatikanische Galerie) tritt erst zutage, was die Richtung Peruginos vermochte; wie ganz anders, wie viel himmlisch reiner gibt hier Raffael die süße Andacht, die schöne Jugend, das begeisterte Alter wieder, als dies der Meister je getan hat! — abgesehen davon, daß er schon ungleich reiner zeichnet und drapiert. Die kleinen Predellenbilder dieses Altarblattes, in einem andern Saal derselben Galerie, zeigen schon beinahe florentinisch freie Formen und Erzählungsweise. — Auch in der *Vermählung Mariä* (Mailand, Brera), mit dem Datum 1504, geht Raffael über die Komposition seiner Schule weit hinaus; die vollkommenste Symmetrie wird durch die schönsten Kontraste malerisch aufgehoben; die Momente der Zeremonie und die der Bewegung (in den stabbrechenden Freiern), die belebte Gruppe und der ernste, hohe architektonische Hintergrund (mit welchem andre Peruginer, wie z. B. Pinturicchio, so viel Kinderspiel trieben) geben zusammen ein schon fast rein harmonisches Ganzes. (Den Ausdruck der Köpfe wird

[1] Dies bezieht sich besonders auf Raffaels Anteil an der Anbetung des neugeborenen Kindes in der vatikanischen Galerie. Hier wird der Kopf des Joseph unbedingt als sein Werk betrachtet; die Köpfe der Engel und der Madonna können wohl nur entweder von ihm oder von Spagna sein. — In der ebendort befindlichen Auferstehung wird wenigstens der schlafende Jüngling rechts ihm zugeschrieben. — In der Sakristei von S. Pietro zu Perugia ist der das Christuskind liebkosende Johannes eine Kopie Raffaels nach Perugino.

man vielleicht weniger süß finden als auf mehrern Kupferstichen.) — Die kleine *Madonna* im Palazzo *Connestabile* a zu Perugia, eines der ersten Juwelen der Miniaturmalerei, ist besser im Rund gedacht und von schönerer, leichterer Haltung als irgendein ähnliches Bild der Schule; über dem vollkommenen Zauber der beiden Figuren und der reizenden Frühlingslandschaft mit den beschneiten Bergen vergißt man allerdings das Vergleichen[1]. Man kann sagen, daß Raffael, als er gegen Ende des Jahres 1504 diese Schule verließ, nicht nur alle gesunden Seiten derselben völlig in sich aufgenommen hatte, sondern überhaupt ihren spezifischen Geist weit reiner und höher in seinen Werken darstellte als irgendeiner seiner Schulgenossen.

Er begab sich nach Florenz, welches gerade in jenem Augenblick der Sammelpunkt der größten Künstler Italiens war; Michelangelo und Lionardo z. B. schufen damals in ihren (verlornen) Kartons die höchsten Wunder der historischen Komposition; es war ein großer Moment der Kunstgärung. Wer sich davon einen Begriff machen will, suche im linken Querschiff von S. Spirito in Florenz, am zweiten b Altar links, das Bild mit der Jahrzahl 1505 auf, welches jetzt gewöhnlich dem Ingegno zugeschrieben wird; aus der Madonna und den Heiligen sehen uns vier, fünf Maler verschiedener Schulen neckend entgegen.

Raffael ließ sich nicht zerstreuen. Er fand unter den florentinischen Malern, wie es scheint, sehr bald denjenigen, welcher ihn gerade in seiner Weise am meisten fördern konnte: den großen Fra Bartolommeo, der nicht sehr lange vorher nach mehrjähriger Unterbrechung sich von neuem der Malerei zugewandt hatte. Dieser war meistens mit ähnlichen Aufgaben beschäftigt wie die Schule von Perugia, nämlich mit Gnadenbildern, nur löste er malerisch, was diese ungelöst ließ; er stellte seine Heiligen und Engel nicht bloß symmetrisch neben- und durcheinander, sondern er bildete aus ihnen wahre Gruppen und belebte sie durch Kontraste und durch grandiose körperliche Ent-

[1] Die Bilder in S. Trinità zu Città di Castello (Dreieinigkeit, und * Schöpfung der Eva) — sowie das Kruzifix mit den vier Heiligen, welches noch bei den Erben des Kardinals Fesch in Rom sein soll, — die Madonna im Hause Alfani zu Perugia, — und den Christus am Ölberg im Pal. Gabrielli zu Rom hat der Verfasser nicht gesehen. — Die Madonna im Hause Staffa zu Perugia gilt als Werk eines Mitschülers.

wicklung. Sein Einfluß auf Raffael war bestimmend; die Abrechnung zwischen beiden möchte wohl das Resultat geben, daß Raffael ihm die wesentlichste Anregung zur streng-architektonischen und dennoch ganz lebendigen Kompositionsweise verdankt habe. (Er hat später, vgl. S. 833, e, auf den Frate zurückgewirkt.)

Die früheste Äußerung dieses Einflusses erkennt man in
a dem *Freskobilde*, womit Raffael 1506 eine Kapelle des Klosters *S. Severo* in Perugia schmückte. Die Verschiebung des Halbkreises von Heiligen, welche auf Wolken thronen, geht schon weit über den peruginischen Horizont; hier ist nicht bloß Abwechslung der Charaktere und Stellungen, sondern höherer Einklang und freie Größe. Der Kontrast der obern peruginischen und der untern florentinischen Engel spricht noch deutlich die damalige innere Teilung des Künstlers aus.

In seinen Tafelbildern (vermutlich) aus den Jahren 1504 bis 1506 hat er noch mehr von der frühern Art an sich, so in der *Madonna*[1] mit vier Heiligen und der dazu gehörenden
b obern Lünette im königlichen Schloß zu Neapel, auch noch
c in der *Madonna del Granduca*[1]. Die letztere hat noch ganz die stumpfe, befangene Draperie Peruginos, ist aber im hohen Ausdruck des Kopfes und in der schönen Anordnung des Kindes schon eine der größten Machtäußerungen von Raffaels Seele, so daß man ihr manche spätere, vollkommnere Madonna schwerlich vorziehen möchte.

Schon entschiedener florentinisch und mehr bewegt ist die
d kleine *Madonna mit den Nelken*, in der Galerie Camuccini zu Rom. Vielleicht ein Bild der Befangenheit, welche ersten Schritten in einer neuen Richtung eigen ist; eine fast genreartige Mutter des Christuskindes, im Hauskleid, mit absichtlich gedämpften Farben; übrigens so gedacht und ausgeführt, daß an der Echtheit doch nicht zu zweifeln ist. (Die beiden zusammengesetzten Täfelchen mit heiligen Frauen in derselben Sammlung stammen noch aus Raffaels peruginischer Zeit.)

Raffael lebte 1506—1508 zum zweitenmal in Florenz und diese Periode war bereits sehr reich an bedeutenden Bildern, von denen nur die meisten ins Ausland gegangen sind. Doch

[1] Als Privatbesitz des Großherzogs von Toskana ist sie hauptsächlich bei Anlaß des Kopierens in einem der Säle der Galerie Pitti zu sehen. Den Sommer hindurch ist dies am häufigsten der Fall.

gewähren die in Italien gebliebenen wenigstens einen genügenden Faden für die Erkenntnis seiner innern Entwicklung.

Auch jetzt sehen wir ihn wählen; von dem festen Grund aus, zu welchem ihm der Frate verholfen[1], greift er mit dem sichersten Takte nur nach dem, was ihm innerlich gemäß ist. Die Breite des Lebens, welche noch das Thema der meisten damaligen Florentiner ist, berührt auch ihn, aber nur soweit sie das Höchste nicht beeinträchtigt: den Ausdruck der Seele und die allmählich in ihm zur sichern Form gedeihenden Grundgesetze der malerischen Komposition.

Man vergleiche nur seine damaligen Madonnen mit denjenigen der Florentiner; selbst diejenigen Lionardos (Vierge aux rochers, Vierge aux balances im Louvre) werden sich als weniger hoch gedacht, als in einem irdischen Beginnen befangen erweisen, der übrigen nicht zu gedenken. Raffael hat schon durch den architektonischen Ernst seiner Gruppenbildung einen Vorsprung, noch mehr aber durch den hohen Ernst der Form, welcher ihn von allen bloß zufälligen Zügen des Lebens fernhielt. Der Intention nach will seine Madonna nicht mehr sein als ein schönes Weib und eine Mutter, wie bei den Florentinern auch; seine Absicht ist (die eigentlichen Gnadenbilder ausgenommen) nicht erbaulicher als die der letztern; wenn man dennoch das Höchste darin findet, so muß dies andre Gründe haben. Die Antwort liegt in der *Madonna del Cardellino* (in der a Tribuna der Uffizien; die als Gegenstück aufgestellte Madonna del pozzo scheint von einem Niederländer oder Luccheser nach raffaelischen Erinnerungen gearbeitet). Die einfachste denkbare Pyramidalgruppe, durch das Überreichen des Hänflings mäßig belebt; man wird vielleicht in

[1] Jene Abrechnung zwischen beiden Künstlern ist besonders schwierig, wenn es sich einerseits um Raffaels damals geschaffene heil. Familie in der Münchner Pinakothek, anderseits um die beiden heil. Familien des Fra Bartolommeo im Pal. Corsini zu Rom und im Pal. Pitti (erstes der hintern Zimmer) handelt. Hat Raffael die geschlossene pyramidale Gruppe der Maria, der beiden Kinder, der Elisabeth und des abschließend darüber stehenden Joseph zuerst geschaffen und der Frate ihn unvollständig, mit Weglassung einer Figur nachgeahmt? Oder hat Raffael das unreife Motiv des Frate erst durch seine Zutat zur Reife gebracht? Die Entscheidung ist bedenklich, die Zusammengehörigkeit der Bilder beider bleibt aber handgreiflich. Ich möchte eher die erstere Vermutung annehmen.

den reizenden Formen, dem reinen Ausdruck den vollen Wert des Bildes suchen; dieselben würden aber weniger wirken, ja vielleicht verlorengehen, ohne die haarscharf abgewogene Harmonie der einzelnen Teile in Form und Farbe. Bei Raffael wirkt immer das einzelne so stark und unmittelbar, daß man darin das Wesentliche zu finden glaubt, während doch der Reiz des Ganzen unbewußtermaßen das Bestimmende ist.

Die höhere Stufe der Madonna del Cardellino ist dann die bekannte Belle Jardinière im Louvre.

Ein Rätsel bleibt die *Madonna del Baldacchino* im Pal. Pitti. Raffael ließ sie bei seiner Abreise nach Rom unvollendet; später, als sein wachsender Ruhm dem Bilde eine neue Aufmerksamkeit zuwandte, wurde, man weiß nicht durch wen, daran weitergemalt. Endlich ließ Ferdinand, Sohn Cosimos III. dasselbe etwa um 1700 durch einen gewissen Cassana mit einem Anschein von Vollendung versehen, hauptsächlich mittels brauner Lasuren. Die ungemein schöne Anordnung des Kindes zur Madonna (z. B. die Begegnung der Hände), die im großartigen Stil des Frate zusammengestellten Figuren links (S. Petrus und S. Bernhard) gehören wohl Raffael an; vielleicht auch der Oberkörper des Heiligen mit dem Pilgerstab rechts; dagegen möchte der heil. Bischof rechts von ganz fremder Hand dazu komponiert sein. Die beiden köstlich improvisierten Putten an den Stufen des Thrones gehören ebensosehr der Weise des Frate als der Raffaels an; von den beiden Engeln oben ist der schönere aus dem Fresko von S. Maria della Pace in Rom offenbar entlehnt, woraus hervorgeht, daß der erste Vollender jedenfalls erst nach 1514 über das Bild kam.

In seinen florentinischen *Bildnissen* steht Raffael schon als der große Historienmaler da, der aus dem Zufälligen das Charakteristische, aus dem Vorübergehenden das Ewige auszuscheiden weiß. Vielleicht an dieser Stelle zeigt sich der einzige kenntliche Einfluß Lionardos auf Raffael, sowohl in der Auffassung als in demjenigen Fleiß der Modellierung, welchem kein Detail der Form zu gering ist, sobald es sich um den ganzen und vollen Charakter handelt. Wenn wir von zwei sehr schönen Köpfen andächtiger Mönche in der florentinischen Akademie (Saal der kleinen Bilder) absehen, welche noch aus der ersten florentinischen Periode sein könnten, so wären die Bildnisse des

Angelo und der *Maddalena Doni* (im Pal. Pitti) seine frühe- a
sten bekannten Arbeiten dieser Gattung (1505). Dasjenige der Frau zeigt einen unverkennbaren Anklang an die Gioconda Lionardos (im Louvre) nicht bloß in den Äußerlichkeiten, sondern dem innersten Kerne nach. Manches ist noch unfrei, z. B. die Stellung der Hände, auch die Farbe, allein die Auffassung des Charakters und die Haltung ist völlig unbefangen. Von allen Zeitgenossen hätten nur wiederum Lionardo und etwa Giorgione damals etwas ebenso Wertvolles hervorbringen können.

Das Bildnis in der Tribuna der Uffizien, welches ebenfalls b
Maddalena Doni heißt, dem andern Bild aber wie eine ältere, etwas leidende Schwester gleicht, möchte wohl früher, etwa bald nach der Ankunft in Florenz gemalt sein, als Raffael noch peruginischer dachte und die Gioconda noch nicht kannte. Es ist ein so herrliches und (z. B. in der Anordnung der Hände) bedeutendes Bild, daß die Zweifel an der Echtheit kaum berechtigt scheinen. Unzweifelhaft echt ist jedenfalls Raffaels *eigenes Porträt* in der Samm- c
lung der Malerbildnisse ebenda (vom Jahre 1506?), von leichter, anmutiger Haltung und höchst meisterhafter Malerei. — Endlich enthält die Galerie (unter N. 229, Saal der Iliade) das *Bildnis einer Frau* von etwa 35 Jahren, in florentinischer Tracht, welches dem Raffael zugeschrieben wird und jedenfalls von erstem Range ist. Es scheint von einem künftigen Meister des Helldunkels gemalt, was Raffael nie wurde, auch zeigen die Flächen der Leinewand und der Damastärmel eher etwa die Behandlungsweise des Andrea del Sarto. Die Modellierung ist wunderbar schön und fleißig, wie sie Andreas spätere Arbeiten allerdings nicht mehr aufweisen. Die Verkürzung der einen Hand hätte der *so weit* ausgebildete Raffael unbedingt besser gegeben. — Der Charakter des Kopfes erzählt eine ganze Jugendgeschichte voll Liebe und Güte.

Im Jahre 1507 malte Raffael auch sein erstes großes be- d
wegtes Historienbild; es ist die *Grablegung* in der Galerie Borghese zu Rom. Ein Werk der höchsten Anspannung aller Kräfte, noch nicht frei von gewissen Befangenheiten (z. B. in der Anordnung der Füße), mit einzelnen Gesichtsformen, welche schon auf ein abgeschlossenes und damit der Manier sich näherndes Ideal hindeuten, wovon Raffael sich später wieder freimachen mußte. Aber ein ewig großes Wunderwerk der Linienführung, der dramatischen

und malerischen Gegensätze und des Ausdruckes. Es genügt z. B. die Verteilung der physischen Anstrengung und der Seelenteilnahme zu verfolgen, um Raffael allen Zeitgenossen vorzuziehen. Der Christusleichnam ist in Form
a und Verkürzung vollkommen edel. — Die Predella dazu, grau in grau die Figuren von Glaube, Liebe und Hoffnung in Rundbildern auf grünlichem Grunde darstellend, mit je zwei Engelknaben zu den Seiten, befindet sich in der vatikanischen Galerie. Es sind scheinbar nur leichte Skizzen, aber schon in Komposition und Gebärde liegt ein Ausdruck, den man nicht bezeichnender wünschen möchte. Mit möglichst Wenigem ist hier möglichst Großes gegeben. (Die
b obere Lünette, Gottvater mit Engeln, findet sich noch in S. Francesco de' Conventuali zu Perugia, wo einst das ganze Werk stand, aber nicht über der Kopie desselben von Arpino, sondern über einem Altarbild der rechten Seite, die Geburt Christi von Orazio Alfani.)

Mit diesem entscheidenden Werke legitimierte sich Raffael als derjenige, der allein neben Michelangelo die Gedanken Papst Julius' II. ganz würdig ausführen konnte. Der Papst berief ihn 1508 nach Rom, wo er die zwölf noch übrigen Jahre seines kurzen Lebens hindurch jene unbegreiflich reiche Tätigkeit entfaltete, die als moralisches Wunder einzig dasteht. Nicht die Höhe des Genies, sondern die Gewalt der Willenskraft ist das größte daran; jene hätte ihn nicht vor der Manier geschützt; diese war es, die ihn nie auf den Lorbeeren ausruhen, sondern stets zu höhern Ausdrucksweisen emporsteigen ließ. — Die große Menge der Aufträge, der Ruhm und die alles übertreffende Schönheit der Werke sammelten bald eine Schule um Raffael; dieser mußte er in der spätern Zeit die Ausführung selbst ganzer großer Unternehmungen überlassen; es waren Menschen der verschiedensten Anlage, zum Teil geringe Charaktere, aber solange der gewaltige Abglanz von der Gestalt des Meisters auf ihnen ruhte, schufen sie in seinem Geist. Ihre baldige Ausartung nach seinem Tode zeigt noch einmal von der Kehrseite, was er gewesen sein muß.

Wir beginnen mit den noch in Italien vorhandenen Staffeleibildern, welche trotz der inzwischen eingetretenen Gewöhnung des Meisters an die Freskomalerei ihren besondern Charakter vollkommen beibehalten, so daß in ihnen gerade die höchsten Aufgaben der Ölmalerei, die in Raffaels Bereiche lagen, gelöst sind. Als gewissen-

haftester aller Künstler tat er sich auch in der Technik nie genug. Wenn man aber von ihm die Farbenglut Tizians und das Helldunkel Correggios verlangt, so zeigt dies ein gänzliches Verkennen seines wahren Wertes. Keines seiner Gemälde würde durch das Hinzukommen dieser Eigenschaften irgend wesentlich gewinnen, weil keines darauf gebaut ist. Was man dagegen wohl bedauern darf, ist das spätere Nachschwärzen seiner Schatten, die im Augenblick der Vollendung gewiß viel lichter waren. Den Beweis liefert z. B. Andrea del Sartos Kopie nach dem Bildnis Leos X., a
welche sich im Museum von Neapel befindet; mit chemisch günstigern Farben in den Schatten ausgeführt, zeigt sie, wie das Original (im Pal. Pitti) ursprünglich gestimmt gewesen sein muß.

Die Madonnen dieser römischen Zeit sind größtenteils im Auslande. Von der Madonna di Casa d'Alba, einem Rundbilde mit ganzen Figuren in einer Landschaft, enthält z. B. b
die Galerie Borghese eine alte Kopie; ein köstlicher Nachklang der florentinischen Madonnen, nur mehr bewegt. Die *Mad. della Tenda* in der Turiner Galerie gilt als eigen- c
händige Wiederholung des in München befindlichen Bildes; ebenso ist wohl an der Echtheit des sog. *Réveil de* d
l'enfant[1] im Museum von Neapel nicht zu zweifeln, obschon das in England befindliche Exemplar schöner sein soll. Die unendliche Anmut dieses Bildes, womit es den Sinn des Beschauers traumhaft umfängt, hat wieder ihren tiefsten Grund nicht in den sehr schönen Formen und Zügen, sondern in den überaus vollkommenen Linien, im Gang der Bewegung der Mutter und des Kindes, in der Lichtverteilung.

Kein einziges dieser Bilder gibt durch direkte Andeutungen zu erkennen, daß die Mutter Gottes gemeint sei. Es ist nur die reinste Schönheit des Weibes und des Kindes, die den Gedanken an das Übernatürliche erweckt. Die Kunst ist nach anderthalb Jahrtausenden wieder einmal auf derjenigen Höhe angelangt, wo ihre Gestalten von selbst und ohne alle Zutaten als etwas Ewiges und Göttliches erscheinen.

Und nun stimmt sich Raffael einmal herab und malt vielleicht nur die schönste Italienerin in Gestalt der *Madonna* e
della Sedia (Pal. Pitti). Abgesehen von dem Reiz der For-

[1] Der Name paßt nicht recht; das Kind ist schon ganz wach und zieht fröhlich an dem Schleier der Mutter.

men und von der nicht wieder so erreichten Komposition im Rund wirkt hier der Ausdruck des Mütterlichen, in Verbindung mit der herrlichen Volkstracht, ganz besonders stark. Es ist das Lieblingsbild der Frauen.

Von den heiligen Familien ist eine der vorzüglichsten, wie
a es scheint, spurlos verschwunden: die *Madonna* aus dem Schatz *von Loretto*. Das Exemplar im Louvre ist nicht besser als einzelne andre gute Schulkopien, deren z. B. das Museum von Neapel zwei enthält (eine davon in der Sammlung des Prinzen von Salerno). Das Motiv ist bekannt: Maria hebt von dem ihr entgegenlachenden, auf einer Bank liegenden Kinde das Leintuch auf, während Joseph zusieht; im Hintergunde ein grüner Vorhang; die beiden Halbfiguren meist kaum unter Lebensgröße. Es ist eine häusliche Szene, aber gereinigt von dem Kleinbürgerlichen der Nordländer, von dem Renaissanceprunk der Florentiner, ausgeprägt in den höchsten Formen und Linien.

Teilweise von Raffael komponiert und auch ausgeführt ist
b die *Madonna dell' Impannata* (d. h. des Tuchfensters) im Pal. Pitti. Waren vielleicht Maria, Elisabeth, die junge Frau links und das Kind ursprünglich zu einem Rundbilde entworfen, welches sich abwärts etwa bis zum Knie der Elisabeth erstreckt hätte? (wobei das Stehen der Maria auf einem andern Plan als die übrigen nicht so auffallen würde) — oder welches Ateliergeheimnis waltet hier ob? Der ganz außerhalb der Gruppe sitzende Johannes ist jedenfalls ein späterer Gedanke, wenn ihn auch Raffael selbst vorgezeichnet haben mag. Über die Teile, die er gemalt hat, herrscht ein Streit, welchen andre schlichten mögen. Der Moment ist einer der liebenswürdigsten: die beiden Frauen haben das Kind gebracht und überreichen es der Mutter; während der Knabe sich noch lachend nach ihnen umwendet, faßt er kräftig das Kleid der Maria, welche zu sagen scheint: „Seht, er will doch am liebsten zu mir."

Feierlicher ist die Szene in der *Madonna coldivino amore*
c (Museum von Neapel). Elisabeth wünscht, daß das Christuskind den kleinen links knienden Johannes segne und führt diesem sachte die Hand; Maria betet wie bestätigend dazu; mit Recht hat sie das auf ihrem Knie sitzende Christuskind losgelassen, denn wer segnen kann, der kann auch fest sitzen[1]. Gerade an Zügen dieser Art ist

[1] Ebenso richtig hat dies z. B. der Bildhauer Alessandro Leopardo
* empfunden — wenn die Madonna della Scarpa in S. Marco zu Venedig

die spätere Kunst so arm! — Die Ausführung gilt überwiegend als Schülerarbeit.

Ganz in der Nähe hängt Giulio Romanos *Madonna della Gatta*, eine in seinen Stil übersetzte Wiederholung des nach Madrid gekommenen Bildes „la perla" von Raffael. Was der Schüler hinzugetan hat, ist lauter Entweihung, die Katze, die Umbildung der Elisabeth zur Zigeunerin, mehrere andre Zutaten. — Ähnlich verhält es sich mit Giulios *Madonna della lucertola* (Pal. Pitti), nur daß hier wahrscheinlich schon das für raffaelisch geltende Original, ebenfalls in Madrid, nicht ganz von der Erfindung des Meisters ist. Schöner und fleißiger gemalt als die Madonna della Gatta, wirkt das florentinische Bild doch nur wie eine Zusammenstellung von Motiven (ein sog. Pasticcio) nach Raffael.

a

b

(Die Madonna ai Candelabri, ehemals in Lucca, ist seit langen Jahren nach England verkauft.)

Nur wenige Gnadenbilder, in welchen Maria thronend oder verklärt erscheint, sind von Raffael vorhanden. Das früheste derselben, noch mit einem kenntlichen florentinischen Nachklang, ist die *Madonna di Foligno* (in der vatikanischen Galerie) vom Jahr 1512. Als Mutter Gottes mit Heiligen erreicht dies Bild gerade alles das, was die Florentiner gern erreicht hätten: ein gewaltig erhöhtes geistiges Leben in den Heiligen; der innigste Bezug zum gläubigen Beschauer sowohl als zur Jungfrau; letztere übrigens nur als ideale Mutter, nicht als Königin des Himmels, das Kind sogar mit einem Zug der Unruhe — und doch beide so hoch über der Madonna del Baldacchino, als die begleitenden Heiligen des Bildes über denjenigen des letztgenannten. Und welcher florentinische Kinderengel, welche frühere Kindergestalt Raffaels selbst würde dem göttlich holden Engelknaben gleichkommen, welcher mit der Schrifttafel vorn zwischen den Heiligen steht? Deutlich spricht das ganze Bild aus, daß der Meister inzwischen die große monumentale Historienmalerei gepflegt und daß diese ihn über die letzten Schranken hinweggeführt hat. Der kniende Donator, Sismondo Conti, ist der gleichzeitigen Bildnisse Raffaels vollkommen würdig und dabei von einer trostvoll rituellen Andacht beseelt, die sich von der Ek-

(S. 592) von ihm ist. Das auf ihrem rechten Knie sitzende Kind schickt sich eben zum Segnen an, und sie läßt die Hände von ihm los.

stase des heil. Franz, von der Aufregung des Johannes und Hieronymus merkwürdig unterscheidet.

Später, in der *Sixtinischen Madonna* (zu Dresden) erreichte und bezweckte Raffael allerdings ein Höheres; der Ausdruck des Übernatürlichen wird nicht bloß durch ideale Form, sondern durch die visionäre Raumbehandlung, durch das Einherwallen auf den Wolken, durch den hochfeierlichen Schwung des Gewandes erzielt. In der Madonna von Foligno ist selbst die sitzend schwebende Hauptfigur noch wie in einem bestimmten Raum behandelt und alles übrige vollends irdisch wirklich. Ein Gemälde, das schon seiner Gattung nach — als Prozessionsfahne — eine Ausnahme bilden mochte (wie dies bei der Sixtinischen Madonna mit Wahrscheinlichkeit angenommen wird), darf indes nicht als Norm für Altarbilder dienen.

Von der *Madonna del pesce*, welche mit so manchem Meisterwerk unter den spanischen Vizekönigen aus Neapel
a nach Spanien kam, findet man in S. Paolo zu Neapel (im Durchgang aus der Kirche zur Sakristei) noch eine alte Kopie. In dieser höchst liebenswürdigen Komposition ist Maria wieder in die Mitte der Heiligen herabgerückt, wie in der Madonna del baldacchino, aber die hohe Auffassung der Formen, der reine Schwung der Komposition zeugt von der spätern, vollendeten Epoche des Meisters.

So hat denn Raffael, mit einziger Ausnahme der Sixtinischen Madonna, überall in seiner Maria nur das Weibliche nach allen Kräften verklärt und es darauf ankommen lassen, ob man die Mutter Gottes, die Königin der Engel, die mit allem Glanz der Mystik gefeierte Herrin des Himmels darin erkennen werde oder nicht. Er ist immer so wenig symbolisch als möglich; seine Kunst lebt nicht von Beziehungen, die außerhalb der Form liegen, — so sehr ihm auch das Symbolische da zu Gebote stand, wo es hingehört, wie die Fresken im Vatikan zeigen. Auch sein Christuskind ist mit einziger Ausnahme des grandios unheimlichen Knaben auf dem Arm der Sixtinischen Madonna nur der reinste Hauch kindlicher Schönheit. Italien ist reich gesegnet in dieser Hinsicht, so daß dem Maler oft nur die Wahl schwerfällt, und seit Lippo Lippi und Luca della Robbia hatte die Kunst unermüdlich nach der höchsten Beseelung der Kindesgestalt gestrebt; Raffael kam und zog das Resultat. Sein Christus- und sein Johanneskind zeigen mit Ausnahme der frühesten, peruginisch-sentimen-

talen Bilder nichts als das schönste Jugendleben, dessen gesunde Äußerung indes nur bis an die Grenzen des Schalkhaften verfolgt wird und erst bei Giulio Romano (anderwärts bei Andrea del Sarto) in das Mutwillige übergeht, um endlich bei spätern Generationen in das Süßliche zu fallen. Dieses bloße schöne Dasein, welches das Wesen des Kindes ist, hört auf mit der ersten Tätigkeit. Es gibt von Raffael keine Darstellung des zwölfjährigen Lehrers im Tempel[1]; wohl aber die eines begeisterten Knaben *Johannes* (das Original vielleicht das Bild in Darmstadt; ein andres neben vielen Kopien als wenigstens zum Teil eigenhändig anerkanntes Exemplar in der Tribuna der Uffizien zu Flo- a
renz; eine alte Schulkopie in der Pinakothek zu Bologna). b
Der mächtig strenge Ausdruck des herrlichen Kopfes und der äußerst wirksame Gegensatz zwischen dem aufrechten Sitzen und der diagonalen Bewegung läßt über die Mischung der Formen hinwegsehen, welche zum Teil knabenhaft, zum Teil mehr ausgebildet männlich sind. Im ganzen wird man Raffael (auch gegen Tizian) darob Recht geben, daß er den Täufer als Einzelfigur ganz jung bildete; diese Schönheit ist das allein richtige Gegengewicht gegen die Bußpredigt, wenn nicht durch Zutat andrer Figuren eine ganz neue Rechnung eintritt. — Das Rohrkreuz, auf welches Johannes hinweist, bietet in seiner Biegung die einzig harmonische Linie dar.

Endlich noch drei Werke der römischen Zeit, welche jedes in seiner Weise für die Darstellung des Übernatürlichen unvergleichlich groß sind.

Das eine ist symbolische Art: die *Vision Ezechiels*, im Pal. c
Pitti; klein, höchst fleißig, obwohl nicht miniaturartig ausgeführt. — Das Mittelalter hatte die aus dem alten Testament und der Apokalypse entnommenen Symbole dem Wortlaut nach symmetrisch gebildet, imposant durch den Ernst der Überzeugung, und auch für unser Gefühl über-

[1] Ein mißlicher Gegenstand, insofern dessen Inhalt nie rein in die Darstellung aufgehen kann; man erfährt wohl aus dem Evangelium, aber nie aus dem Bilde, weshalb die Schriftgelehrten so betroffen sind; die Argumente, welche diese Wirkung hervorbrachten, können eben nicht gemalt werden. — Wie sich Lionardo half, s. S. 817, c. — Wir wüßten sehr viel, wenn wir ermitteln könnten, welche Gegenstände Raffael trotz der Wünsche anderer *nicht* gemalt hat und aus welchen Gründen er sie zurückwies. Es gibt von ihm kein Marterbild; sein weitester Grenzstein nach dieser Seite ist die Kreuztragung (lo spasimo di Sicilia), abgesehen von dem frühen Crucifixus, S. 844*.

wältigend durch die Ideenassoziation, die sich an derartige Äußerungen der alten Kirche knüpft. — Raffael übernahm den Gegenstand und bildete ihn im Geiste der großartigsten Schönheit um, soweit es bei dem herben Symbol möglich war. Durch die Verschiebung der Gestalt des Gottvaters bringt er erst den klaren Ausdruck des Schwebens hervor; die aufgehobenen Arme, von zwei Engelkindern unterstützt, geben das Gefühl eines ganz übermächtigen Segnens; Gottvater thront nur auf dem Adler, denn Löwe und Stier, auf welche seine Füße sinken, sind bloß geschickt hinzugeordnet; sie blicken nebst dem anbetenden Matthäusengel empor; Gottvater sieht aber nur letztern an. Man kann dieses verschiedene Verhalten zu den vier Sinnbildern willkürlich nennen; hätten wir aber nur viel von *dieser* Willkür! — Das Bild möchte etwa in die Zeit der ersten Abteilungen der Loggien fallen. (Das florentinische Exemplar wird mannigfach angezweifelt, dasjenige, welches 1852 im
a Besitz des Kapitäns Piela in Venedig war, von geübten Augen vorgezogen.)

Das zweite Werk gibt das Übernatürliche durch Spiegelung
b in einer Genossenschaft von Heiligen: die berühmte heil. *Cäcilia* (in der Pinakothek von Bologna, gemalt um 1515). Auf der Erde liegen die weltlichen Toninstrumente, halbzerbrochen, saitenlos; selbst die fromme Orgel sinkt aus den Händen der Heiligen; alles lauscht dem oben in den Lüften nur angedeuteten Engelchor. Dieser wunderbar improvisierten obern Gruppe gab Raffael den Gesang, dessen Sieg über die Instrumente hier dem an sich anmalbaren Sieg himmlischer Töne über die irdischen mit einer wiederum bewunderswerten Symbolik substituiert wird. Cäcilia ist mit großer Weisheit als reiche, auch sinnlich gewaltige Bildung gegeben; nur so (z. B. nicht als nervös interessantes Wesen) konnte sie den Ausdruck des vollen Glückes ohne Aufregung darstellen. Auch ihre fürstliche Kleidung ist gerade für den hier gewollten Zweck wesentlich und steigert eben jenen Ausdruck der völligen Verlorenheit in ruhigem Entzücken. Paulus, innerlich erschüttert, stützt sich auf das Schwert; die gefaltete Schrift in seiner Hand deutet an, daß in Gegenwart der himmlischen Harmonien auch die geschriebene Offenbarung als eine erfüllte schweigen dürfe. Johannes, in leisem Gespräch mit S. Augustin, beide verschieden erregt zuhörend. Magdalena endlich ist (offen gesagt) absichtlich teilnahmslos gebildet,

um die leise Skala des Ausdruckes in den vier übrigen dem Beschauer recht zum Bewußtsein zu bringen, übrigens eine der großartig schönsten Figuren Raffaels. Die wahren Grenzen, innerhalb welcher die Inspiration mehrerer darzustellen ist, sind in diesem Bilde mit einem Takt festgehalten, welcher den spätern Pfingstfestmalern völlig fremd ist.

(Leidlich erhalten und restauriert, mit Ausnahme der roh übermalten Luft. Hr. Alboresi in Bologna besitzt eine Wie- a
derholung der Hauptfigur, welche von glaubwürdiger Seite als erste, höchst vortreffliche Probe von Raffaels eigener Hand bezeichnet wird.)

Das dritte Gemälde, das letzte Raffaels, welches er unvollendet hinterließ (1520), ist die *Transfiguration*, in der b
vatikanischen Galerie. Hier wird durch einen dramatischen Gegensatz, den man ungeheuer nennen darf, das Übernatürliche viel eindringlicher dargestellt, als alle Glorien und Visionen der ganzen übrigen Malerei dies vermocht haben. Allerdings sind zwei ganz verschiedene Szenen auf dem Bilde vereinigt, ein Wagestück, das wahrlich nicht jedem zu raten wäre; es geschah eben nur hier und nur zu diesem Zwecke. — Unten am Berg die Leute, welche den besessenen Knaben gebracht haben, und die Jünger, ratlos, mitleidig, aufgeregt, selbst im Buch nach Hilfe suchend, auch lebhaft empordeutend nach dem Berg, auf welchen ihr Meister gegangen; der Besessene selbst vor allem merkwürdig als eine der wenigen Gestalten aus dem Gebiete der Nacht, die Raffael geschaffen und die beim entsetzlichsten Ausdruck doch seine hohe Mäßigung so glanzvoll verrät; die jammernde Frau auf den Knien vorn ist gleichsam ein Reflex des ganzen Vorganges.

Niemand von ihnen allen sieht, was auf dem Berge vorgeht, und der Bibeltext erlaubte es auch gar nicht; die Verbindung beider Szenen existiert nur im Geiste des Beschauers. Und doch wäre die eine ohne die andre unvollständig; es genügt, die Hand vor die obere oder vor die untere zu halten, um zu erkennen, wie sehr das Gemälde ein Ganzes bildet. — Oben schwebt Christus, und wie durch eine magnetische Kraft zu ihm hingezogen schweben auch Moses und Elias; ihre Bewegung ist keine selbständige. Unten liegen die geblendeten Jünger und links erblickt man die heil. Diakone Stephanus und Laurentius, wahrscheinlich nur als Patrone der Kirche, für welche das Bild

ursprünglich bestimmt war. — Form und Ausdruck des Christus sprechen eines jener großen Geheimnisse der Kunst aus, um welche sich bisweilen lange Jahrhunderte vergebens bemühen. Das Bild, welches sich die gläubige Phantasie von der Verklärung auf dem Berge Tabor macht, ist absolut nicht darstellbar, weil ein helles Leuchten der Gestalt, d. h. eine Aufhebung alles Schattens, also auch aller Modellierung des Körpers dabei vorausgesetzt wird; Raffael substituierte das Schweben[1]. Ferner wird die Verklärung ausschließlich als Machtäußerung in bezug auf die Anwesenden gedacht; Raffael dagegen strebte nicht nach dem Ausdruck der höchsten Herrlichkeit, welcher am Ende in einer kalten Symmetrie erstarren müßte, sondern nach dem der höchsten Seligkeit; sein Christus ist ganz Wonne und damit schon von selbst herrlicher, als er durch den Ausdruck der Macht irgend hätte werden können; er ist es, selbst abgesehen von den kolossalen Kontrasten zu den befangenen Jüngern und gar zu der Szene des Jammers unten. Sein emporgerichteter Blick erscheint durch die Vergrößerung und weite Distanz der Augen außerordentlich verstärkt; Raffael ging hierin nicht weiter als die Griechen auch, bei welchen ziemlich oft die Normalbildung irgendeiner charakteristischen Schärfung weichen muß[2]. — Wem nun dieser Christus noch immer nicht genügt, der suche erst darüber ins klare zu kommen, woran es fehle, und was man von der Kunst überhaupt verlangen dürfe. Es ist möglich, daß in manchen Gemütern z. B. der Weltrichter des Orcagna, der Cristo della moneta Tizians, der Christus in Raffaels Disputa andre und stärkere Saiten des Gefühls berührt, tiefere Ideenfolgen erweckt, allein für eine Verklärung auf Tabor gab der Meister hier eine so hohe Form, daß wir froh sein müssen, ihm irgendwie folgen zu können. — Die Ausführung gehört in der untern Hälfte wohl fast ganz den Schülern an, entspricht aber gewiß im ganzen Raffaels Absicht, mit Ausnahme

[1] Noch bei Giov. Bellini, in jenem wichtigen Bilde (S. 783, c) des Museums von Neapel sind Christus, Moses und Elias auf dem Berge stehend dargestellt.

[2] Eine ähnliche Behandlung der Augen kommt auch in der Sixtinischen Madonna vor, sonst aber vielleicht bei Raffael nirgends; er sparte solche Mittel für die äußersten Fälle. In einem der heiligen Diakone auf der Transfiguration rührt diese Bildung wohl von der Hand eines Schülers her.

natürlich der nachgedunkelten Schatten. Die ungemeine Kraft der Farbe, verbunden mit der fast venezianischen Harmonie wenigstens in der obern Gruppe, zeigt, daß Raffael bis zum letzten Augenblick seines Lebens neue Mittel der Darstellung zu bewältigen suchte. Als Künstler von Gewissen konnte er gar nicht anders. Wer ihm daraus einen Vorwurf macht und von „Abfall" redet, kennt ihn nach seinem innersten Wesen nicht. Das ewig große Schauspiel, wie Raffael sich als Künstler konsequent ausbildet, ist schon an sich mehr wert, als irgendein Verharren auf einer bestimmten Stufe des Idealen, z. B. auf dem Darstellungsprinzip der Disputa, sein könnte. Und überdies verharrt man nicht ungestraft; die „Manier" wartet schon vor der Tür.

Von der Bestellung des Bildes wissen wir nichts Näheres. Es ist möglich, daß Kardinal Giulio de' Medici nichts verlangte als einen Salvator mit S. Stephanus und S. Laurentius, und daß Raffael alles übrige hinzutat. Schon Fra Bartolommeo hatte in seinem herrlichsten Bilde (S. 834, f) den Salvator zwischen vier Heiligen von freien Stücken als den Auferstandenen dargestellt; Raffael stieg eine Stufe höher und gab den Verklärten. Eine Seite weiter im Evangelium steht die Geschichte von dem besessenen Knaben — welch ein Augenblick mochte das sein, da dem Künstler der Gedanke an eine Verbindung beider Szenen aufging!

Die *Porträts* der römischen Zeit Raffaels bilden eine Reihe ganz anderer Art als diejenigen des Tizian, des Van Dyck u. a., welche vorzugsweise als Porträtmaler berühmt waren. Zwischen den größten Historienbildern und Fresken gemalt, sind sie in der Auffassung höchst verschieden; jedes trägt den Abglanz derjenigen Stimmung, welche in dem betreffenden Augenblick den Historienmaler beseelte. Bekanntlich war er auch in den Fresken nichts weniger als sparsam mit Bildnisfiguren.

Von den in Italien befindlichen Bildnissen ist zuerst zu nennen: *Papst Julius II.* (Im Pal. Pitti; das Exemplar in der a Tribuna der Uffizien gilt als alte Kopie, und ist es auch mit Ausnahme des Kopfes, dessen hohe Vortrefflichkeit wohl nur durch Raffaels eigene Arbeit sich erklärten läßt.) Die malerische Behandlung ist wunderbar schön und in aller Einfachheit reich; der Charakter so gegeben, daß man die Geschichte des gewaltigen Greises erst durch dieses Bild recht verstehen lernt.

Leo X., mit den Kardinälen de' Rossi und Giulio Medici. (Im
a Palazzo Pitti.— Die Kopie des Andrea del Sarto im Museum von Neapel, vgl. 850, a, wird an Ort und Stelle noch immer für das Original ausgegeben, während außerhalb Neapels schon längst jeder Zweifel in dieser Beziehung verstummt ist.) Etwas über natürliche Größe, so daß z. B. die nobeln Hände des Papstes nicht so klein scheinen, als sie im Verhältnis gemeint sind. Die Begleitung durch zwei Kardinäle schon bei frühern Papstbildnissen nachweisbar. Der Charakter Leos X. hier und in den Fresken gewährt eine merkwürdige Parallele, was auch für Julius II. gilt. Durch Lichtwechsel und Stoffbehandlung bilden die vier verschiedenen Rot eine ganz harmonische Skala. Hinten eine ernste Architektur. Die Zutaten (Glocke, Buch, Vergrößerungsglas) leise, aber wesentliche Winke zur Charakteristik.

b *Kardinal Bibbiena* (im Pal. Pitti); das Verlebte und Kränkliche großartig und geistvoll gegeben; in der vornehmen Liebenswürdigkeit eine Parallele zu Van Dycks Kardinal Bentivoglio (ebenda), welcher bei weitem absichtlicher erscheint.

c *Fedra Inghirami*, ein römischer Prälat und Altertumsforscher. (Pal. Pitti.) Der Thersites Raffaels; gegenwärtig würde er wie alle Schielenden entweder im Profil oder mit Übergehung des Schielens[1] gemalt werden; Raffael aber umging das Charakteristische nicht, sondern gab dem starren Auge diejenige Richtung und Form, welche das geistige Forschen auszudrücken imstande war. Die starke Beleibtheit ist möglichst edel dargestellt, die Hände nur die eines vornehmen Geistlichen. Wahrscheinlich ein Denkmal kollegialischer Achtung, aus der Zeit, als Raffael die römischen Altertümer studierte.

d *„Bartolus und Baldus"*, richtiger: Navagero und Beazzano (Palazzo Doria in Rom). Zwei schwarzgekleidete Halbfiguren auf einem Bilde; trotz neuerer Zweifel wohl unbedingt echt. Wer konnte zwei bedeutende Männer bewegen, sich zusammen malen zu lassen, wenn der Künstler nicht entweder ein Andenken für sich oder für einen Höhern, etwa für den Papst verlangte? Mehr als in den übrigen Bildnissen herrscht hier der Stil eines historischen Denkmals, eine freie Größe, welche zu jeder Tat bereit scheint und in jedem Geschichtsbilde ihre Stelle fände. Die Aus-

[1] Guercino malte in seinem eigenen Porträt (Uffizien) das eine Auge in den tiefsten Schatten.

führung, soweit sie unberührt geblieben, ist höchst gediegen. Der *Violinspieler* (Palazzo Sciarra in Rom). Raffael malte a
im Jahre 1518 gewiß keinen Virtuosen auf dessen Bestellung. Wahrscheinlich ein Günstling des überaus musikliebenden Leo X. Im höchsten Grade interessant, so daß die Phantasie den Lebensroman dieses Unbekannten von selbst aufbaut. Der Pelz, welchen der junge Mann nötig hatte, ist mit Raffinement behandelt.

Von dem Porträt der *Johanna von Aragonien* sind alle bessern Exemplare im Norden. Einem unbekannten Nachfolger Lionardos hatte die prachtvolle Repräsentation, welche die Seele dieses Porträts ausmacht, so eingeleuchtet, daß er es, mit dem stereotypen Idealkopf seiner Schule, wiederholte. Dies ist das Bild im Pal. Doria zu Rom. Es b
stellt nicht mehr jene bestimmte Dame vor und ist nicht von Lionardo, gibt auch weder die Lichtwirkung noch die Nebensachen des besten Originals (im Louvre) irgend genau wieder. Der süße und milde Kopf will gar nicht mehr zu all dem Pomp von Seide und Sammet und zu der gebietenden Haltung passen.

Die Improvisatorin *Beatrice* (vermeintliche Fornarina, in c
der Tribuna der Uffizien, datiert 1512). Ein Wunder der Vollendung und des Kolorits, aus der Zeit der Madonna di Foligno. Scheinbar ein Idealkopf, bis man bemerkt, daß ein nicht ganz schönes Verhältnis des Mundes und Kinnes durch glückliche Schiebung verheimlicht wird. Längere Zeit dem Seb. dal Piombo zugeschrieben, jetzt wohl ohne Widerspruch dem Raffael vindiziert. Vorzüglich schön erhalten[1].

Die wahre *Fornarina*, Raffaels Geliebte. (Das als eigenhändig anerkannte Exemplar, mit starken Restaurationen, im Pal. Barbarini zu Rom; Wiederholungen von Schülern d
im Pal. Sciarra und im Pal. Borghese.) Der Komposition e
nach unverhohlen ein sehr schönes Aktbild; die Haltung f
der Arme und der Kopfputz sind vom Maler verordnet und wollen nicht die Individualität charakterisieren. Der Typus, von der lange dauernden römischen Schönheit, ist in mehrern historischen Kompositionen Raffaels frei benutzt,

[1] Das gleiche Weib ist wohl dargestellt in einem schönen Bilde, welches in der Galerie zu Modena dem Giorgione beigelegt wird; nur ist das Haar hier goldfarbig, mit einer Blume darin. Mir erschien das Bild wie ein Palma vecchio. An der Brustwehr die Chiffre V.

ohne daß man an eigentliches Modellsitzen zu denken hätte[1]. Unter den *monumentalen* Aufträgen, welche Raffael für
a Julius II. und Leo X. ausführte, nehmen die Malereien in den *Zimmern des Vatikans* (le stanze) den ersten Rang ein. Bei dem unerschöpflichen Reichtum dieser Werke, bei der Unmöglichkeit, ihren Inhalt oder gar ihren Wert kurz in Worten darzulegen, beschränken wir uns auf eine Reihe einzelner Bemerkungen und vermeiden dabei im ganzen dasjenige, was die Handbücher ergeben und was der Anblick von selbst lehrt.

Die Räume existierten schon und waren bereits teilweise (von Perugino, Sodoma u. a.) ausgemalt, als Raffael dafür berufen wurde. Sie sind von nichts weniger als muster-

* [1] Die sehr schönen Porträts des Cavaliere Tibaldeo und des Kardinals Passerini im Museum von Neapel werden Raffael gegenwärtig abgesprochen. — Der fälschlich benannte Cesare Borgia im Pal. Borghese zu Rom könnte wohl (S. 807, d) ein ganz vortreffliches deut-
** sches Bild sein. — Das weibliche Porträt in der Stanza dell' educazione di Giove des Pal. Pitti, Nr. 245 gleicht wohl etwas der Sixtinischen Madonna und auch der echten Fornarina, ist aber dergestalt übermalt, daß man kaum mehr als die Zeit des Kostüms bestimmen kann, welche allerdings dem Anfang des 16. Jahrhunderts entspricht. Natürlich trägt in den italienischen Galerien noch manches Bild den
† großen Namen mit Unrecht. Das Bild im Pal. Pallavicini zu Genua ist eine ehemals gute, mit neuern Akzessorien vergrößerte Schulkopie der Madonna des Museums von Neapel (réveil de l'enfant).
†† In der Madonna di San Luca (Sammlung der gleichnamigen Akademie zu Rom) gilt nur ein Teil des Lucas als Raffaels eigenhändige Arbeit,
*† der Rest kaum für seine Erfindung. — Mariä Krönung (in der vatikanischen Galerie das spätere Bild) ist notorisch von Giulio Romano und Francesco Penni ausgeführt. Ersterer hat im obern Teil offenbar einen raffaelischen Entwurf wenigstens partiell benutzt; man erkennt Anklänge, die an die Vierge de François I. erinnern. Letzterer dagegen hat die untere Gruppe der Apostel selbst erfunden. Mit der untern Gruppe der Transfiguration verglichen, zeigt sie noch einmal auf das bündigste den Abstand zwischen dem Meister und dem
**† Schüler. — Der Raffael in der Galerie von Parma scheint mir eine parmesanische, etwa von Girolamo Mazzola herrührende Reproduktion des Vierheiligenstiches von Marc Anton, wobei der Johannes demjenigen des Correggio in der Tribuna von S. Giovanni genähert wurde. — Aber schon der Stich selbst ist schwerlich nach „einer Zeichnung Raffaels" gemacht, wie Vasari sagt, sondern viel eher ein Pasticcio des Marc Anton nach einzelnen Figuren aus der Disputa, der zweiten vatikanischen Assunta und den Aposteln von S. Vincenzo alle tre fontane. — Der Raffael in der Galerie von Modena ist ein geringes Bild eines Schülers des Perugino.

hafter Anlage, sogar unregelmäßig (man beachte z. B. das Gewölbe der Camera della Segnatura) und in betreff der Beleuchtung nicht günstig. Man besieht sie gewöhnlich nachmittags; doch hat der Vormittag auch gewisse Vorteile, und das Öffnen der hintern Fensterladen macht einen wesentlichen Unterschied.

Die Technik ist eine außerordentlich verschiedene. Einer guten Autorität zufolge soll besonders die Disputa und die Schule von Athen in sehr vielen Partien al Secco übergegangen sein; doch sind es der Hauptsache nach sämtlich Fresken; die beiden einzigen in Öl auf die Mauer gemalten Figuren der Justitia und Comitas im Saal Konstantins wurden nicht, wie man sagt, von Raffael eigenhändig, sondern erst nach seinem Tode ausgeführt. Allein innerhalb des Fresko, sowohl dessen was der Meister, als dessen was die Schüler malten, herrscht der stärkste Unterschied der Behandlung, oft im nämlichen Bilde. Raffael tat sich nie genug und suchte der schwierigen Malweise stets neue Mittel der Wirkung abzugewinnen. Von den vier großen Fresken der Stanza d'Eliodoro ist jedes in einem andern Kolorit durchgeführt; den Gipfel des Erreichbaren glaubt man zu erkennen in den unbeschädigten Teilen der Messe von Bolsena, und doch wird niemand den Heliodor und die Befreiung Petri in ihrer Art weniger vollkommen gemalt nennen. Die Erhaltung ist im Verhältnis zum Alter eine mittlere, ausgenommen die der Sockelbilder, welche Carlo Maratta im wesentlichen neu malen mußte, und einiger, durch Risse schwer bedrohten Deckenbilder. Das größte Unheil in den Hauptbildern ist durch stellenweises Putzen und besonders durch ganz rücksichtsloses Durchzeichnen entstanden. Die beste Weise, diesem zu begegnen, wäre die genaue, offizielle Aufnahme und Herausgabe der Umrisse, wofür es hohe Zeit wäre. Rom ist für die Fortdauer dieser Gemälde, selbst für ihr Fortleben im Abbild, dem ganzen Abendland und allen künftigen Jahrhunderten verantwortlich. Eine Restauration wäre nur zu beklagen und würde viel mehr kosten als eine Sammlung von Calquen. — Wie weit die schönsten jetzigen Kupferstiche im Eindruck unter den Urbildern bleiben, zeigt der erste Blick auf letztere.

Die hohen poetischen Ideen, welche den Fresken der *Camera della Segnatura* (vollendet 1511) zugrunde liegen, waren wohl der Hauptsache nach etwas Gegebenes. Abgesehen davon, daß Raffael schwerlich genug Gelehrsam- a

keit besaß, um von sich aus die Personen der Disputa oder gar der Schule von Athen[1] sachlich richtig zu charakterisieren und zu stellen und daß sich hier die Beihilfe irgendeines bedeutenden Menschen aus der Umgebung Julius' II.[1] deutlich verrät, — abgesehen hiervon hatte schon lange vorher die Kunst sich an denselben Aufgaben versucht. Die Meister der Capella degli Spagnuoli bei S. M. novella in Florenz hatten die allegorischen Figuren der Künste und Wissenschaften und ihrer Repräsentanten in strenger Parallele, in architektonischer Einfassung vorgeführt. Sechs Generationen später, kaum 15 Jahre vor Raffael, hatte sein Schulgenosse Pinturicchio in einem der Zimmer, deren Gewölbe er für Alexander VI. ausmalte (Appartamento Borgia im Vatikan, dritter Raum), jene allegorischen Gestalten thronend in der Mitte ihrer Jünger auf landschaftlichem Hintergrunde dargestellt, anderer Versuche zu geschweigen. Aber Raffael hatte zuerst den Verstand, die allegorischen Frauen aus den Wandbildern hinaus an das Gewölbe in einen besondern goldenen Mosaikhimmel zu versetzen. Hier konnte er sie auf ganz eigene, ideale Weise stilisieren. (Man weiß, wie später die verwilderte Kunst recht ihren Stolz darin suchte, allegorische und geschichtliche Personen möglichst bunt durcheinander zu mischen und wie es der ganzen sonstigen Größe eines Rubens bedarf, um Werke dieser Art, wie z. B. sein Leben der Maria von Medici im Louvre, für uns genießbar zu machen.)

Es blieben nun für die Gemälde bloß historische Figuren übrig, denn der Gottvater und die Engel in der Disputa, die Musen im Parnaß u. dgl. gelten doch wohl als solche. (Der obere Teil der Wand, welche der Jurisprudenz gewidmet ist, enthält allerdings noch eine Allegorie, allein in einem besondern Raum abgetrennt.) Alle Gestalten konnten nun gleichmäßig, in einem und demselben Stile belebt werden. Warum hat Raffael in dem Bilde der Gerechtigkeit nicht eine geistig angeregte Gemeinschaft berühmter Juristen dargestellt, wie er dies in den drei übrigen Bildern mit den Theologen, Dichtern und Weltweisen getan? Warum statt dessen zwei einzelne historische Akte der Gesetzgebung? Weil der mögliche Gegenstand einer „Disputa" von Juristen entweder außerhalb des Bildes, d. h. unsichtbar geblieben

[1] Man rät auf Bibbiena, Bembo, Castiglione, Inghirami usw. Auch die ganze allegorische Kunst und Poesie von den Trionfi des Petrarca abwärts kommt in Betracht.

wäre, oder, durch sachliche Beziehungen verdeutlicht, aus dem hohen idealen Stil hätte herausfallen müssen.

Nach der Ausscheidung des Allegorischen blieb also das Historisch-Symbolische als Hauptgehalt der vier großen Darstellungen übrig.

Raffael hat hier ein wahrhaft gefährlich-lockendes Vorbild hingestellt. Eine große Anzahl von Gemälden analogen Inhaltes sind seitdem geschaffen worden, zum Teil von großen Künstlern; sie erscheinen sämtlich als von Raffael abhängig oder als ihm weit untergeordnet. Weshalb? Gewiß nicht bloß, weil es nur einen Raffael gegeben hat.

Er war von vornherein im Vorteil durch die Unbefangenheit in antiquarischer Beziehung. An sehr wenig überlieferte Porträts gebunden, durfte er lauter Charaktergestalten aus sich selber schaffen; in der Disputa z. B. war die Tracht das einzig kenntlich machende Attribut, welches auch völlig genügte. Er mußte nicht die Köpfe so und so stellen, damit man sie auf gelehrtem Wege verifizieren könne. Diese größere sachliche Freiheit kam durchaus der Komposition nach rein malerischen Motiven zugute. Es sind fast lauter Gestalten einer mehr oder weniger entfernten Vergangenheit, die schon nur in idealisierender Erinnerung fortlebten[1]. Die Aktion, welche diese Bilder beseelt, ist allerdings nur die Sache des größten Künstlers. Allein man mutete ihm innerhalb seines Themas auch nicht das Unmögliche zu, wie z. B. die geistige Gemeinschaft eines Gelehrtenkongresses, einer Malerakademie oder überhaupt solcher Personen, deren charakteristische Tätigkeit gar nie gemeinsam vor sich geht, und die, wenn man sie beisammen malt, immer auf das Diner zu warten scheinen. In der *Disputa* gab Raffael nicht etwa ein Konzilium, sondern ein geistiger Drang hat die größten Lehrer göttlicher Dinge rasch zusammengeführt, so daß sie um den Altar herum nur eben Platz genommen haben; mit ihnen namenlose Laien, die der Geist auf dem Wege ergriffen und mit hergezogen hat; diese bilden den so notwendigen passiven Teil, in welchem das von den Kirchenlehrern *erkannte* Mysterium sich bloß als *Ahnung* und Aufregung reflektiert. Daß der obere Halbkreis der Seligen (eine verherrlichte Umbildung desjenigen von S. Severo) dem untern so völlig als Kontrast entspricht,

[1] Über die Bedeutung der einzelnen Personen in den sämtlichen Fresken findet man bei Platner, Beschreibung Roms, S. 113 ff., gewissenhafte Auskunft.

ist der einfach erhabene Ausdruck des Verhältnisses, in welchem die himmlische Welt die irdische überschattet. Endlich imponiert hier im höchsten Grade die kirchliche Idee; es ist kein Bild von neutraler Schönheit, sondern ein gewaltiger Inbegriff des mittelalterlichen Glaubens.

Den Gegensatz dazu bildet die *Schule von Athen,* ohne himmlische Gruppe, ohne Mysterium. Oder ist die wunderschöne Halle, welche den Hintergrund ausmacht, nicht bloß ein malerischer Gedanke, sondern ein bewußtes Symbol gesunder Harmonie der Geistes- und Seelenkräfte? Man würde sich in einem solchen Gebäude so wohl fühlen! — Wie dem nun sei, Raffael hat das ganze Denken und Wissen des Altertums in lauter lebendige Demonstration und in eifriges Zuhören übersetzt; die wenigen isolierten Figuren, wie der Skeptiker und Diogenes der Zyniker, sollen eben als Ausnahmen kontrastieren. Daß die rechnenden Wissenschaften den Vordergrund unterhalb der Stufen einnehmen, ist wieder einer jener ganz einfachen genialen Gedanken, die sich von selbst zu verstehen scheinen. Trefflichste Verteilung der Lehrenden und der Zuhörenden und Zuschauenden, leichte Bewegung im Raum, Reichtum ohne Gedränge, völliges Zusammenfallen der malerischen und dramatischen Motive. (Wichtiger Karton in der Ambrosiana zu Mailand.)

[a] Der *Parnaß,* das Bild der „Seienden" und Genießenden. Das Vorrecht des lauten, begeisterten Redens hat nur Homer; das der Töne Apoll; sonst wird bloß geflüstert. (Wer an der Violine Anstoß nimmt, mag nur Raffael selbst zur Verantwortung ziehen, denn eine erzwungene Huldigung für den Ruhm eines damaligen Geigenvirtuosen, aus welchem einige sogar den Kammerdiener des Papstes machen, ist dieser Anachronismus gewißt nicht. Wahrscheinlich gewährte das Instrument dem Maler ein lebendigeres, sprechenderes Motiv für seine Figur, als eine antike Lyra hätte tun können.) Das Idealkostüm ist hier mit großem Recht auch auf die neuern Dichter ausgedehnt, von welchen nur Dante die unvermeidliche Kapuze zeigt. Der gemeinsame Mantel und der gemeinsame Lorbeer heben die Dichter über das Historische und Wirkliche hinaus. Die Musen sind nicht der Abwechslung zu Gefallen unter die Dichter verteilt, sondern als ihr gemeinsames Leben auf der Höhe des Berges versammelt. Auch sie sind nicht antiquarisch genau charakterisiert; Raffael malte *seine* Musen.

Von den beiden Zeremonienbildern gegenüber ist das *geist-*

liche Recht, d. h. die Erteilung der Dekretalen, in dieser kritischen Gattung ein Muster der Komposition und Durchführung zu nennen. Der Figurenreichtum ist nur mäßig, — der Ausdruck der Autorität beruht nicht in der Vollständigkeit des Gefolges, überhaupt nicht in der Masse. Die Köpfe sind fast lauter Bildnisse von Zeitgenossen. Man darf annehmen, daß Raffael sie freiwillig und in künstlerischer Absicht anbrachte. — Die *Allegorie* der Prudentia, Temperantia und Fortitudo in der *Lünette* (deren Analyse bei Platner a. a. O. nachzusehen) ist eine der bestgedachten; im einzelnen ist nicht alles ganz lebendig geworden.

Von den allegorischen Frauen am *Gewölbe* ist die Poesie einer der reinsten und eigensten Gedanken Raffaels. In den übrigen hat er wohl dem Allegoristen, der ihm zur Seite stand, bedeutend nachgeben müssen oder wollen; daher vielleicht auch der Mangel an freudiger Unbefangenheit. Die Eckbilder des Gewölbes, historische Momente in strengerm Stil, beziehen sich jedesmal auf den Inhalt der *beiden* nächsten Wände; so das herrliche Urteil Salomonis auf die Gerechtigkeit und Weisheit zugleich, der Sündenfall auf die Gerechtigkeit und das Verhältnis zu Gott zugleich. Mit dem Marsyas hat man einige Not und es bedarf einer entfernten Beziehung aus Dante, um ihn außer der Poesie auch mit der Theologie in Verbindung zu bringen. Die Eva im Sündenfall ist ein Hauptbeleg für die Bildung des Nackten in Raffaels mittlerer Zeit. Ebenso der Henker im Urteil des Salomo. Die Sockelbilder, großenteils erst von Perin del Vaga an der Stelle eines untergegangenen Getäfels komponiert und ausgeführt und später ganz übermalt, zeigen noch, in welchem Sinne Raffael die dekorative Wirkung des ganzen Saales verstanden wissen wollte. Ihre Komposition ist zum Teil außerordentlich schön, aber in kleinen Abbildungen ebenso genießbar als an Ort und Stelle. (Von Raffael nur diejenigen unter dem Parnaß.)

Wären wir nur über die nähern Umstände der Entstehung dieser Fresken nicht so völlig im Ungewissen! Die großen Fragen: wieviel wurde dem Maler vorgeschrieben? was tat er selbst hinzu? für welche Teile hat er vielleicht nur mit Mühe Erlaubnis erhalten? welche Zumutungen hat er abgewiesen? — diese Fragen sind nie zu beantworten. Es ist unbekannt, mit wem er in nächster Instanz zu tun hatte. Soviel aber geht aus den Werken selbst hervor, daß die rein künstlerischen Beweggründe im einzelnen

meist die Oberhand behielten. Wenn man in andern Bildern jener Zeit, bei Mantegna, Pinturicchio, Sandro u. a., die Unersättlichkeit der Zeitgenossen an Allegorien und Symbolen aller Art kennenlernt, so wird es zur Gewißheit, daß Raffael aus eigenen Kräften maßhielt, wählte, über- und unterordnete. Welche Kämpfe kann die untere Hälfte der Disputa gekostet haben! wenn z. B. irgendein Theologe sich für vollständige Darstellung aller großen Kirchenlehrer und Ordensstifter verwandte!—oder wenn irgend jemandes Lieblingsphilosoph oder Lieblingsdichter durchaus in die Schule von Athen oder auf den Parnaß gebracht werden sollte! — andrer Möglichkeiten nicht zu gedenken.

Vielleicht die einzige ganz müßigscheinende Figur in diesem Saal ist der junge Herzog von Urbino, welcher in der Mitte der linken Hälfte der Schule von Athen steht. Bei genauerer Betrachtung findet man, daß er nicht nur mit seinem weißen Gewande malerisch notwendig, sondern auch als neutrale Gestalt zwischen der obern und der untern Gruppe unentbehrlich ist. Und was will das stille Lächeln dieses wunderbaren Antlitzes sagen? Es ist das siegreiche Bewußtsein der Schönheit, daß sie neben aller Erkenntnis ihre Stelle in dieser bunten Welt behaupten werde.

Neben der Decke der Sixtinischen Kapelle ist die Camera della Segnatura, welche fast genau zur gleichen Zeit gemalt wurde, das erste umfassende Kunstwerk von reinem Gleichgewicht der Form und des Gedankens. Noch die trefflichsten Forentiner des 15. Jahrhunderts (Lionardo ausgenommen) hatten sich durch den Reichtum an Zutaten (Nebenpersonen, überflüssige Gewandmotive, Prunk der Hintergründe usw.) stören lassen; ihr Vieles hebt sich gegenseitig auf; ihre scharfe Charakteristik verteilt die Akzente zu gleichmäßig über das Ganze; Fra Bartolommeo, der erste große Komponist neben Lionardo, bewegte sich in einem engbegrenzten Kreise und sein Lebensgefühl war seiner Formenauffassung nicht völlig gewachsen. — Bei Raffael zuerst ist die Form durchaus schön, edel und zugleich geistig belebt ohne Nachteil des Ganzen. Kein Detail präsentiert sich, drängt sich vor; der Künstler kennt genau das zarte Leben seiner großen symbolischen Gegenstände und weiß, wie leicht das Einzel-Interessante das Ganze übertönt. Und dennoch sind seine einzelnen Figuren das wichtigste Studium aller seitherigen Malerei geworden. Es läßt sich kein besserer Rat erteilen, als daß man sie (wo nötig,

auch mit bewaffnetem Auge) so oft und so vollständig als möglich betrachte und nach Kräften auswendig lerne. Die Behandlung der Gewänder, der Ausdruck der Bewegung in denselben, die Aufeinanderfolge der Farben und Lichter bieten wiederum eine unerschöpfliche Quelle des Genusses.

Die *Stanza d' Eliodoro*, wahrscheinlich ganz oder fast ganz a eigenhändig von Raffael ausgemalt in den Jahren 1511 bis 1514, bezeichnet den großen Schritt in das Historische. Es ist gewagt, aber erlaubt zu vermuten, daß er sich nach den *dramatisch-bewegten* Gegenständen sehnte. Vielleicht hätte man noch gern mehr Allegorien gehabt — vielleicht wollte im Gegenteil Julius II. seine eigenen Taten in voller äußerer Wirklichkeit dargestellt sehen, etwa Momente aus dem Kriege der heiligen Ligue, den Einzug durch die Bresche von Mirandola u. dgl. — Beides wären Abwege gewesen, wenigstens für Raffael. Er gab nun Zeitgeschichte und Allegorie zugleich, die erstere im Gewande der letztern. Heliodors Züchtigung ist ein Symbol der Vertreibung der Franzosen aus dem Kirchenstaate; die Messe von Bolsena (deren Tatsache ins Jahr 1263 fällt) bedeutet die Überwindung der Irrlehren am Anfang des 16. Jahrhunderts. Nach dem Tode Julius' II. (1513) ließ sich Leo X. diese Art von verklärender Darstellung der eigenen Geschichte alsobald gefallen; — vielleicht hatte Raffael schon Entwürfe für die beiden andern Wände gemacht, welche dann ersetzt wurden durch den Attila (Symbol der Verjagung der Franzosen aus Italien) und durch die Befreiung Petri (Leos X. Befreiung aus den Händen der Franzosen in Mailand, als er noch Kardinal war). — Es war ein großes Glück, daß die damalige Ästhetik die Allegorie und die *Anspielung* für ein und dasselbe hielt, während doch die letztere mit lauter historisch gedachten, individuell zu belebenden Gestalten wirken darf. Wie man die Sache ansehe, von irgendeiner Seite sind hier Konzessionen gemacht worden. Die vier Momente liegen geschichtlich gar zu weit und fremd auseinander, als daß nicht zu vermuten wäre, Raffael habe etwas andres gemalt, als ursprünglich gewünscht worden war. Auch der gänzliche Mangel an innerm Zusammenhang mit den vier alttestamentlichen Deckenbildern deutet auf einen Wechsel der Entschlüsse hin, der beim neuen Pontifikat ohnedies eingetreten sein muß.

Im großen ist aber doch das Thema ein gleichartig fortlaufendes, das sich auch in den übrigen Zimmern, allerdings

getrübt, fortsetzt: Siege der Kirche unter göttlichem Schutze. Endlich hebt die Behandlung alle diese Gegenstände auf eine solche Weise, daß man in ihnen nur das Höchste sucht und ihnen nur den erhabensten Sinn zutraut.

Mit einer unbeschreiblichen Macht und Herrlichkeit hält Raffael seinen Einzug in das Gebiet der dramatischen Malerei; sein erstes Gemälde war der *Heliodor*. Welch ein Atemschöpfen nach den symbolisch bedingten Bildern der Camera della Segnatura! Er hat keine großartigere bewegte Gruppe mehr geschaffen als die des himmlischen Reiters, mit den im Sturm zu seiner Seite schwebenden Jünglingen und dem gestürzten Frevler nebst dessen Begleitern. Woher die Erscheinung gekommen, wo sie vorübergesaust ist, zeigt der leere Raum in der Mitte des Vordergrundes, welcher den Blick auf die Gruppe um den Altar des Tempels frei läßt. Man bewundert mit Recht die Verkürzung in dem Reiter und in dem Heliodor, aber sie ist nur der meisterhafte Ausdruck für das Wesentliche, nämlich die glücklichste Schiebung der Figuren selbst. Die Gruppe der Frauen und Kinder, deren hundertfältiges Echo durch die ganze spätere Kunst geht, verdient hier im Urbild ebenfalls, daß man sie sich genau einpräge Endlich mußte dem Papst sein Genüge geschehen; in voller Wirklichkeit auf seinem Tragsessel thronend schaut er ruhig auf das Wunder hin, als käme es ihm gar nicht unerwartet. An dem Bildnis Marc Antons, der als Träger des Sessels mitgeht, hat man den bestimmten Beweis, daß Raffael seine Porträtpersonen wenigstens zum Teil freiwillig anbrachte.

Die *Messe von Bolsena* war eine viel einseitigere Aufgabe als der Heliodor. Das Geschehen des Wunders beschränkt sich auf einen ganz kleinen Fleck; es wäre ungefähr dasselbe, wenn ein Dramatiker die Peripetie seines Stückes auf das Verwechseln eines Ringes oder sonst auf ein szenisch kaum sichtbares Ereignis bauen müßte. Aber innerhalb dieser Schranken ist das Herrlichste gegeben. Die Wahrnehmung und die Ahnung des Wunders geht wie ein geistiger Strom durch die andächtige Menge links und der Reflex davon belebt auch schon die unten an der Treppe sitzenden Frauen und Kinder; in der Gruppe des Papstes und seiner Begleiter ist es ruhige Gewißheit, wie sie den mit tausend Wundern vertrauten Fürsten der Kirche zukommt, und von diesem Ausdruck durften auch die unten knienden Obersten der Schweizergarde nicht zu weit abweichen. An

und für sich sind sie ein Vorbild monumentaler Kostümbehandlung. — Die Anordnung neben und über dem nicht einmal in der Mitte der Wand stehenden Fenster scheint für Raffael ein wahres Spiel gewesen zu sein; eben aus der Unregelmäßigkeit entwickeln sich für ihn die schönsten Motive wie von selbst. Bei genauerer Betrachtung wird man aber von dieser Ansicht abgehen und glauben, daß viel Mühe und Nachsinnen dabei war. Die Doppeltreppe, die halbrunden Schranken, die Kirchenhalle selbst sind an sich ein architektonisch schönes Bild.

Attila und Leo der Große; eine gewaltige Szene fast von lauter Reitern — sollte es nicht nahezu unmöglich sein, neben so viel Tierwelt, so viel physischer Kraftäußerung dem höhern geistigen Gehalt zu seinem Recht zu verhelfen? Allerdings für die himmlische Erscheinung blieb nicht viel Raum übrig, aber er wurde benutzt. Statt wolkenthronender Apostel drohend vorwärts schwebende, gleichsam eine überirdische Begleitung des ruhig mit den Seinigen daherziehenden Papstes. Bei den Hunnen sieht nur Attila, was vorgeht, mit der lebendigsten Wendung des Entsetzens; bei seinem Gefolge sind die Rosse ahnungsfähiger als die Menschen, sie werden wild und scheu, wodurch ein prächtiges Leben in die Gruppe kommt; über ihnen verdunkelt sich der Himmel und ein Sturmwind saust in die Banner. Bei der Bildung der Rosse ist das Ideal unsrer jetzigen Pferdekenner allerdings nicht berücksichtigt. Man setze aber in Gedanken die Pferde eines Horace Vernet an ihre Stelle; sie würden *hier* unerträglich sein, während wir sie in der Smala usw. mit allem Fug bewundern. Attilas schwarzer Hengst ist noch ruhig; die angstvolle Gebärde des Königs durfte nicht etwa durch das Bäumen seines Tieres mitverursacht scheinen.

Petri Befreiung, höchst originell in drei Momenten entwickelt. Auch die Wächter nicht unwürdig; zwar befangen, aber nicht tölpelhaft. In der Szene rechts wird Petrus von dem außerordentlich schönen Engel wie im Traum geführt. Der Lichteffekt mit hoher Mäßigung gehandhabt; es ist ihm nichts Wesentliches aufgeopfert.

Die allegorischen Sockelbilder enthalten noch in ihrer jetzigen Gestalt raffaelische Motive, die nicht zu verderben sind. — In den vier Deckenbildern erkennt man eine ähnliche, nur freiere Vereinfachung des Stiles, wie in den Eckbildern am Gewölbe des vorigen Zimmers; wie diese als Mosaiken, so sind sie als Teppiche gedacht.

In der *Stanza dell' Incendio* ist vielleicht nichts von Raffaels eigener Hand gemalt; am Gewölbe ließ er die Malereien Peruginos stehen, um seinen Lehrer nicht zu kränken. Ohnehin war ja die Zeit der strengen symbolischen Gesamtkompositionen vorbei, wie der Inhalt der Deckenbilder der Stanza d'Eliodoro beweist.

Die Anspielung ist hier oberflächlicher als in den Gemälden des vorigen Zimmers. Es sind die Taten Leos III. und Leos IV., also Szenen des 8. und 9. Jahrhunderts, die hier nur der Namensgleichheit mit Leo X. zuliebe aus der ganzen Kirchengeschichte ausgewählt und unter den Zügen des letztern dargestellt sind. Unbegreiflich ist der *Reinigungseid Leos III.;* weder Raffael noch der Papst konnten (wie man denken sollte) ein besonderes Verlangen nach diesem Gegenstand haben, und wenn die unfehlbare Glaubwürdigkeit des päpstlichen Wortes symbolisiert werden sollte, so war manche andre Erinnerung dazu besser geeignet und malerisch mindestens ebenso dankbar. Immerhin wurde ein stattliches Zeremonienbild daraus, welches wenigstens zeigt, auf welcher Höhe lebendiger historischer Einzeldarstellung die ausführenden Schüler in jenem Augenblicke (bis 1517) standen. Hier lernte Perin del Vaga jene Charakteristik, welche in seinen Helden des Hauses Doria (in
a der obern Halle des gleichnamigen Palastes zu Genua) nachklingt.

Die *Krönung Karls des Großen* dagegen ist erweislich ein politisches Tendenzbild, ein frommer Wunsch Leos X., welcher gerne Franz I. zum Kaiser gemacht hätte, dessen Züge Karl trägt. Hier ist es wahrhaft schmerzlich, Raffael mit dem gewaltsamen Interessantmachen einer Zeremonie beschäftigt zu sehen; halbnackte Männer schleppen prächtiges Gerät herein; die Köpfe der reihenweis sitzenden Prälaten müssen sich trotz dem feierlichen Augenblicke zum Teil umwenden, damit der Beschauer nicht gar bloß Inseln erblicke. Und doch ist aus der Szene gemacht, was nur Raffael daraus machen konnte, und das Einzelne ist zum Teil so schön, daß man es gerne seiner eigenen Hand zutrauen möchte.

Seine ganze Größe als historischer Komponist findet er wieder in dem *Siege von Ostia.* Kampf, Bändigung und Gefangenführung sind hier meisterhaft zu einem höchst energischen und einfach schönen Bilde vereinigt, das nur der Ausführung und der spätern Entstellung halber weniger in

die Augen fällt. Ob der Sarazenensieg irgendeine allgemeinere Andeutung der Unwiderstehlichkeit der Kirche, oder eine Anspielung auf die damaligen tunisischen usw. Korsaren enthalten soll, ist nicht auszumitteln.

Endlich das berühmte Bild: *l'incendio del borgo;* der Aufgabe nach das mißlichste von allen: Leo IV. löscht durch das Zeichen des Kreuzes eine Feuersbrunst in der Nähe der Peterskirche. Damit sollte die Allmacht des päpstlichen Segens symbolisiert werden. Mit diesem Ereignis selber war gar nichts anzufangen, weil das Aufhören des Feuers an sich und vollends die Kausalverbindung mit der Gebärde des Papstes sich nicht sinnlich darstellen ließ. Raffael schuf statt dessen das stilgewaltigste Genrebild, welches vorhanden ist: die Darstellung der Fliehenden, Rettenden und hilflos Klagenden. Hier sind lauter rein künstlerische Gedanken verwirklicht, frei von der letzten historischen oder symbolischen Rücksicht, im Gewande einer heroischen Welt. Die höchste Wonne der freien Erfindung muß den Künstler dabei beseelt haben; die einzelnen Motive sind immer eines wunderbarer als das andere und ihr Zusammenwirken wiederum unvergleichlich. Ganz gewiß geht es bei einer Feuersbrunst in der Regel anders zu, allein für dieses heroische Menschengeschlecht hätte z. B. die Lichteffektmalerei eines Van der Neer doch nicht hingereicht. Eigentlich brennt nicht der Borgo, sondern Troja; statt der Legende liegt das zweite Buch der Aeneide zugrunde. Doch darf man auch die schöne entfernte Gruppe um den Papst nicht übersehen.

Die Sockelfiguren — Fürsten, welche dem römischen Stuhl besondere Dienste erweisen — sind für ihre Stelle sehr glücklich gedacht, und mit Recht nicht als sklavenartige Karyatiden, sondern als frei thronende Fürsten gegeben. Giulio führte sie nach Raffaels Angabe aus; Maratta mußte sie später neu malen.

Bei der Entscheidung über die *Sala di Costantino* scheint a
Leo X. inne geworden zu sein, daß auf die bisherige Weise nicht weiter gemalt werden dürfe. Mit dem Anspielen auf die eigene Person des Papstes war dem Künstler ein Zwang auferlegt, den er mit all seiner Größe nicht kann vergessen machen. Man mußte die Aufgabe wieder höher fassen und das Weltgeschichtliche endlich einmal unmittelbar geben. So kam der erste aller Historienmaler gegen Ende seines Lebens an die direkt geschichtlichen und durch

die Zeitentfernung dennoch idealen Aufgaben. Vielleicht hatte es dazu des Incendio bedurft, in welchem er den Papst in den Hintergrund verwiesen hatte.

Raffael fertigte, wie es scheint, außer einem nicht ganz vollständigen Entwurf für das Ganze des Saales, die Kartons für die Schlacht, für die Taufe und für die Schenkung Konstantins; sodann für vielleicht sämtliche Tugenden und teilweise auch für die heiligen Päpste, wenn nicht für alle. Von der Decke gehört ihm nichts und von der Fensterwand nur ein Teil an. Die Sockelbilder, zum Teil sehr schön gedacht, sind jetzt wesentlich Marattas Werk; ihre Erfindung wurde schon vor 200 Jahren dem Giulio zugeschrieben. — Raffael gedachte alles in Öl, nicht al fresco zu malen. Von seiner Hand ausgeführt, im Augenblick der Vollendung, wäre dies ein herrlicher Anblick gewesen; gewiß hätte er die verschiedenen Gattungen der Bilder auf das Bedeutungsvollste im Ton auseinander gehalten. Allein mit der Zeit wäre vieles nachgedunkelt, wie die schon erwähnten (S. 862), bald nach seinem Tode und gewiß nach seiner Absicht ausgeführten beiden Allegorien beweisen.

Die Ausführung des jetzt Vorhandenen gehört wesentlich dem Giulio Romano; von Francesco Penni rührt die Taufe, von Raffaelle dal Colle die Schenkung her. Die Decke ist eine späte Arbeit des Tommaso Laureti.

Die *Erscheinung des Kreuzes*, mit welcher wir beginnen, ist wohl nicht von Raffael entworfen. Die Gruppe der Soldaten ist sehr ungescheut aus dem Sturm auf Jericho in der zehnten Arkade der Loggien entlehnt und das übrige, zum Teil ziemlich frivol, dazu komponiert (z. B. der Zwerg). Man möge sich durch den Augenschein überzeugen.

Dagegen ist die *Schlacht Konstantins*, in Giulios hier vorzüglicher Ausführung, eines der größten Lebensresultate Raffaels. Man setze sich nur zuerst darüber ins klare, was dieses Schlachtbild sollte. Die Phantasie wird gewiß rascher aufgeregt durch ein Reitergewirr mit Farbenkontrasten und Pulverdampf, welches nur Leben und verzweifelte Bewegung gibt, wie bei Salvator Rosa und Bourguignon; man gewinnt gewiß rascher ein Interesse für das moderne Schlachtbild, dessen Leben insgemein in einer möglichst wirklichen Hauptepisode besteht. Raffael aber mußte einen Angelpunkt der Welt- und Kirchengeschichte als solchen darstellen. Vor allem einen Sieg im Moment der Ent-

scheidung. Auch die brillanteste Episode genügt hierzu nicht; das Heer als Ganzes muß siegen. Dies ist hier zur Anschauung gebracht durch das gleichmäßig gewaltige Vordringen der christlichen Reiter und durch die Stellung Konstantins genau in der Mitte des Bildes, die er eben im Begriff ist weitersprengend zu überschreiten. Auf diesem Hintergrunde gewinnen erst die prachtvollen Episoden des Einzelkampfes ihre wahre Bedeutung, ohne aus dem Ganzen herauszufallen. Ruhig wie ein Prinzeps, thront der Heerführer inmitten seiner Schlacht; die Beziehungen einzelner Krieger auf ihn, die Gruppe der Engel über ihm, verstärken seine zentrale Bedeutung; ein Krieger zeigt ihm den im Wasser versinkenden Maxentius. — Die Aufeinanderfolge und Auswahl der einzelnen Motive des Kampfes ist derart, daß keins das andere aufhebt; sie sind nicht nur räumlich wahrscheinlich, sondern auch beim größten Reichtum dramatisch deutlich.

Die *Taufe Konstantins* ist weit mehr als ein bloßes Zeremonienbild und steht in der Komposition beträchtlich über dem Schwur Leos III. und der Krönung Karls. Sie ist nicht gegeben als Funktion, die auf einem Ceremoniale und auf bestimmten Kostümen beruht, sondern als idealer historischer Augenblick. Die ganze Gruppe ist in einer Bewegung, die durch das Stufenwerk des Raumes vortrefflich modifiziert wird. Die äußersten beiden Figuren, Zutaten Pennis, wirken freilich als Kulissen.

Die *Schenkung Konstantins,* die unter jeder andern Hand ein Zeremonienbild geworden wäre, ist hier ebenfalls ein idealer historischer Augenblick. Der Kaiser überreicht dem Papst S. Sylvester nicht eine Urkunde, worin man sich die Schenkung der Stadt Rom geschrieben denken müßte, auch nicht ein Stadtmodell, womit sich spätere Künstler in ähnlichen Fällen geholfen haben, sondern eine goldene Statuette der Roma. Sein kniendes Gefolge, welches durch seine Stelle noch den Weg bezeichnet, den es gekommen ist, besteht nur aus vier Personen; die Nachdrängenden werden durch Wachen abgehalten. Die vordern Gruppen, bei spätern Künstlern oft sogar im besten Fall nur schöne Füllstücke, sind hier der wesentliche und höchst lebendige Ausdruck der Freude des ungenierten römischen Volkes. Alle Ergebenheitsmienen von reihenweis aufgestellten Behörden könnten diesen Ausdruck nicht ersetzen; das römische Privatleben sollte seinen persönlichen Jubel ausspre-

chen. Die Architektur der alten S. Peterskirche ist frei und sehr schön benutzt.

Die Figuren der heiligen Päpste und der Tugenden haben schon größernteils den gleichgültigen allgemeinen Stil der römischen Schule und geraten deshalb in Nachteil z. B. gegenüber von den Zwischenfiguren an der Decke der Sistina, welche die eigenhändige Machtübung ihres Meisters in so hohem Grade an der Stirn tragen. Von Raffael selbst und in Öl ausgeführt würden sie gewiß eigentümlich grandios gewirkt haben. (Der Kopf S. Urbans angeblich von Raffael.)

Die obenstehenden Bemerkungen, weit entfernt, den geistigen Gehalt dieser unermeßlich reichen Fresken erschöpfen zu wollen, suchen bloß einige wesentliche Anhaltspunkte festzustellen. Nebenbei mußte darauf aufmerksam gemacht werden, wie Raffael nur teilweise frei verfügen konnte. Das Einzelne, was hierüber zu sagen war, sind allerdings bloße Vermutungen, aber der Inhalt des Vorhandenen nötigt dazu. Diese moralische Seite der Entstehung der Fresken wird über ihrer Vortrefflichkeit zu oft übersehen.

Schon bei Anlaß der Architektur wurde der *vatikanischen Loggien* gedacht, d. h. der ersten Arkadenreihe des zweiten Stockwerkes im vordern großen Hofe des Vatikans, als des ersten Meisterwerkes der modernen Dekoration (S. 267, a). Wir gelangen nun zu den biblischen Darstellungen, welche je zu vieren in den Kuppelwölbungen der ersten 13 Arkaden angebracht sind. Sie wurden nach Raffaels Zeichnungen ausgeführt von Giulio Romano, Francesco Penni, Pellegrino da Modena, Perin del Vaga und Rafaelle dal Colle. Die Figur der Eva im Sündenfall gilt bekanntlich als Raffaels eigene Arbeit. Es ist nicht bekannt, wie groß und wie genau ausgeführt die Entwürfe waren, nach welchen er die Schüler arbeiten ließ; wahrscheinlich je nach Umständen.

Ort und Technik schrieben die größte Einfachheit vor. Lichteffekt, Ausdruck einzelner Köpfe, irgendein raffiniertes Detail durften nie die Grundlage und Seele des Bildes ausmachen. Was nicht mit deutlichen Beziehungen und Gebärden zu erreichen war, mußte wegbleiben. Der menschlich interessante Kern der Szenen, ohne irgendeinen bestimmten orientalischen Bezug, mußte zum idealen, für alle Zeiten und Länder gültigen und verständlichen Kunstwerk

ausgebildet werden. Von der venezianischen Art, den Vorgang in eine Novelle des 16. Jahrhunderts zu übersetzen, konnte hier keine Rede sein. Man halte aber die Loggienbilder neben die Umrißzeichnung eines Giorgione, Palma oder Bonifazio dieser Art, und man wird den Gedankenunterschied inne werden. Übrigens ist in vielen Loggienbildern die Landschaft so schön und bedeutend als bei den Venezianern, worauf hier ausdrücklich hingewiesen werden muß. (Erschaffung der Eva, Adams Feldbau, Jacob mit Rahel am Brunnen, Jacob mit Laban streitend, Joseph als Traumdeuter vor seinen Brüdern, Findung Mosis, u. a. m.)

Die Vortrefflichkeit der einzelnen Motive entzieht sich durchaus der Beschreibung; es scheint sich alles von selbst zu verstehen. Um den Wert jedes einzelnen Bildes ins Licht zu setzen, müßte man jedesmal nachweisen, wie andere Künstler meist mit größern Mitteln doch nur eine geringere, weniger geistvolle Lösung zustande gebracht oder auch gänzlich neben das Ziel geschossen haben. Streitig für unser Gefühl sind nur die ersten Bilder, die der Weltschöpfung. Raffael bediente sich hier zum Ausdruck für den Schöpfer desjenigen Typus, welchen Michelangelo in der Sistina zum Leben gerufen hatte; die Kunst hatte jetzt gleichsam das Recht, die in verschiedene Akte geteilte Schöpfung als lauter *Bewegung* darzustellen. Gleich darauf beginnt die Geschichte des ersten Menschenpaares, die hier durch die Bestimmtheit des landschaftlichen Raumes einen von den Darstellungen gleichen Inhaltes in der Sistina wesentlich verschiedenen Grundton erhält. Diese vier Bilder allein offenbaren schon den größten historischen Komponisten, wie man beim Durchdenken ihrer Motive zugeben wird. Mit den vier Noah-Bildern beginnt ein neues patriarchalisch-heroisches Leben, welches dann in den vier Bildern der Geschichte Abrahams und in den vier folgenden mit der Geschichte Isaaks seine Fülle entfaltet. Abraham mit den drei Engeln, Loth mit seinen Töchtern fliehend, der kniende Isaak, die Szene beim König Abimelech gehören zu den schönsten Motiven Raffaels. Und doch glaubt man erst in den Bildern der Geschichte Jacobs und vollends derjenigen Josephs das Höchste innerhalb der Grenzen dieser Gattung vor sich zu haben, zumal in der Szene „Joseph vor seinen Brüdern als Traumdeuter". — Von den acht Bildern mit der Geschichte des Moses sind die ersten noch sehr schön, und unter den spätern besonders die Anbetung

des goldenen Kalbes; dazwischen aber tritt mit „Moses auf Sinai", und „Moses vor der Wolkensäule" eine starke Verdunkelung ein. Vermutlich war dem Künstler der vorgeschriebene Gegenstand zuwider; das letztere Bild kann er kaum selber komponiert haben. Von den vier Bildern der Eroberung Palästinas ist der Sturm auf Jericho besonders ausgezeichnet; von den vieren der Geschichte Davids die Salbung, von der Geschichte Salomos das Urteil. Mit den Bildern der letzten Arkade begann Raffael die Geschichten des neuen Testamentes; der Anfang, zumal die Taufe Christi zeigt, was wir an der Fortsetzung verloren haben. (Das Abendmahl schwerlich von Raffael.)

Eine besondere Beachtung verdient die Behandlung des Übersinnlichen. Die Kleinheit des Maßstabes schrieb eine Wirkungsweise durch lauter Gebärde und Bewegung vor. „Die Scheidung des Lichtes von der Finsternis" (erste Arkade, erstes Bild) ist unter dieser Bedingung ganz vorzüglich großartig gedacht; die Gebärde der vier Extremitäten drückt das Auseinanderweisen und zugleich die höchste Macht aus. Bei den ersten Menschen tritt Gott als weiser Vater auf; der Engel, der sie aus dem Paradiese treibt, zeigt in der Gebärde ein tröstendes Mitleid. In starker schwebender Bewegung erscheint Gott dem Abraham, dem Isaak (mit dem Gestus des Verbietens) und dem Moses im feurigen Busche; mit der Himmelsleiter mußte auch Raffael sich behelfen, wie es ging. In der Gesetzgebung auf Sinai, wo Gott thronend im Profil dargestellt ist, trägt sich die Bewegung auf die heranstürmenden Posaunenengel über, usw. Mit den Dekorationen haben diese biblischen Bilder allerdings nicht den geringsten geistigen Zusammenhang. Allein dieses ornamentale System vertrug überhaupt nur einen neutralen Inhalt und hätte für religiöse Symbole und Anspielungen kein Gefäß abgeben können.

a Raffaels *Tapeten*[1] bestehen aus zwei Reihen, von welchen jedenfalls nur die *erste*, mit den zehn Ereignissen aus der Apostelgeschichte, ihm im engern Sinne angehört. Er schuf in den Jahren 1515 und 1516 (also gleichzeitig mit den Entwürfen zur Stanza dell' incendio) die berühmten Kartons, von welchen noch sieben zu Hamptoncourt in England aufbewahrt werden. Gewirkt wurden sie in Flandern; noch

[1] Gegenwärtig an zwei Stellen der langen Verbindungsgalerie zwischen dem obern Gang der Antiken und der Gemäldesammlung des Vatikans aufgehängt.

bei Raffaels Lebzeiten kam wenigstens ein Teil davon fertig nach Rom. Die Wirker hatten sich an seine Zeichnung gehalten, so genau man sich damals überhaupt an Vorlagen hielt; es kommen Freiheiten, z. B. in der Behandlung einzelner Köpfe und des landschaftlichen Grundes vor, die sich ein jetziger Künstler bei seinen Exekutanten verbitten würde. Die Erhaltung des Vorhandenen ist im Verhältnis zu den Schicksalen eine mittlere; doch sind die Farben ungleich abgebleicht und das Nackte hat einen kalt schmutzigen Ton angenommen. Dem originalen Schwung und Strich der raffaelischen Hand können die Konturen der Tapeten ohnedies nie gleichkommen.

Von ihren nur in wenigen Beispielen erhaltenen Randarabesken ist schon (S. 269, b) die Rede gewesen. Außerdem haben sie Sockelbilder in gedämpfter Goldfarbe. Hier zeigt es sich, wie Leo X. seine eigene Lebensgeschichte taxierte. Ohne irgendeinen Bezug auf die oben stehenden Taten der Apostel geht sie unten parallel mit, und zwar auch diejenigen Momente, welche nichts weniger als ruhmreich waren, wie die vermummte Flucht aus Florenz, die Gefangennehmung, in der Schlacht von Ravenna u. dgl. Das Glückskind findet alles, was ihm widerfahren, nicht bloß merkwürdig, sondern auch monumental darstellbar, und dieser Zug des mediceischen Gemütes hat noch hundert Jahre später Rubens und seine ganze Schule zur Verherrlichung der zweideutigsten Tatsachen in Anspruch genommen (Galerie de Marie de Médicis). Jene Sockelbilder, in schönem und gemäßigtem Reliefstil erzählt, bedurften, beiläufig gesagt, zur örtlichen Verdeutlichung der gleichen Nachhilfe wie das Relief der Alten: nämlich der Personifikation von Flüssen, Bergen, Städten usw. Auch das allgemeine ideale Kostüm war hier, wo kein Detail scharf charakteristisch vortreten durfte, durchaus notwendig.

In den Hauptbildern war Raffael frei und konnte seinen tiefsten Inspirationen nachgehen. Es ist vorauszusetzen, daß er hier selbst die Momente wählen durfte, wenigstens sind sie alle so genommen, daß man keine bessern und schöner abwechselnden aus der Apostelgeschichte wählen könnte. Die Technik der Wirkerei, auf welche er seine Arbeit zu berechnen hatte, erlaubte ihm beinahe so viel als das Fresko. Er scheint mit einer ruhigen, gleichmäßigen Wonne gearbeitet zu haben. Das reinste Liniengefühl verbindet sich mit der tiefsten geistigen Fassung des Mo-

mentes. Wie sanft und eindringlich ist in dem Bilde „Weide meine Schafe!" die Macht des verklärten Christus ohne alle Glorien ausgedrückt, indem die Gruppe der Apostel je näher bei ihm, desto mehr zu ihm hingezogen wird; die hintersten stehen noch ruhig, während Petrus schon kniet. Die Heilung des Lahmen im Tempel — einer jener Gegenstände, welche in spätern Bildern durch Überladung mit gedrängten Köpfen pflegen erdrückt zu werden — ist hier durch die architektonische Scheidung und durch erhabenen Stil in die schönste Ruhe gebracht. Pauli Bekehrung ist (hier ohne Lichteffekt) auf die einzig würdige Weise geschildert, während die meisten andern Darsteller ihre Virtuosität in einem rechten Getümmel zu zeigen suchen. Das Gegenstück bildet die Steinigung des Stephanus. Die Blendung des Zauberers Elymas (leider zur Hälfte verloren) und die Strafe des Ananias sind die höchsten Vorbilder für die Darstellung feierlich-schrecklicher Wunder; das Dämonische hat ruhige Gruppen zum Hintergrunde. Wiederum gehören zusammen: Pauli Predigt in Athen, und die Szene in Lystra, beide von unermeßlichem Einfluß auf die spätere Kunst, so daß z. B. der ganze Stil Poussins ohne sie nicht vorhanden wäre. Das eine ein Bild des reichsten Seelenausdruckes, der sich der mächtigen Profilgestalt des Apostels doch vollkommen unterordnet; das andere eine der schönsten bewegten Volksgruppen, so um den Opferstier geordnet, daß dieser mit seiner Wendung sie unterbricht und doch nichts verdeckt; man empfindet, daß der Apostel ob diesem Auftreten der Masse vor Leid außer Fassung geraten muß. — Endlich der Fischzug Petri, ein Bild des geheimnisvollsten Zaubers; der Moment der physischen Anstrengung (in welchen beiden Gestalten!) ist in die zweite Barke verwiesen, in der vordern kniet Petrus schon vor dem sitzenden Christus und der Beschauer wird nicht durch den Anblick der Fische gestört, über welchen man in andern Bildern den Hauptgegenstand, nämlich den Ausdruck der vollen Hingebung und Überzeugung des Apostels vergessen muß.

a Die *zweite Reihe* der Tapeten, schon in der Technik geringer, ist in Flandern auf den Kauf hin, wahrscheinlich nicht auf Bestellung, gewirkt worden. Es scheint, daß niederländische Künstler aus kleinen Entwürfen Raffaels große Kartons machten, welche diesen Tapeten zugrunde gelegt wurden. Mehrere Kompositionen, vorzüglich die

grandiose Anbetung der Hirten, auch die der Könige, der Kindermord, die Auferstehung, zeigen trotz zahlreicher niederländischer Zutaten die unverwüstliche Erfindung des Meisters, seine hochbedeutende Entwicklung des Herganges; von mehrern andern dagegen kann ihm gar nichts angehören; es ist Spekulation, die sich an den damals noch weltberühmten Namen knüpfte, ehe Michelangelos Ruhm alles übertönt hatte.

Außer diesen großen päpstlichen Aufträgen übernahm Raffael noch eine Anzahl von Fresken für Kirchen und Privatleute.

Das früheste (1512) ist der *Jesaias* an einem Pfeiler des a Hauptschiffes von S. Agostino in Rom. (Seit einer unglücklichen Restauration ist Raffael nur noch für die Umrisse verantwortlich.) Der Einfluß der Sistina, welche nicht lange vorher vollendet war, läßt sich wohl nicht verkennen; stärker aber als Michelangelo spricht Fra Bartolommeo aus dem Bilde. In der schönen Zusammenordnung des Propheten mit den Putten möchte Raffael jenen beiden überlegen sein.

Eine ganz andere Art von Konkurrenz mit Michelangelo b drückt sich in dem berühmten Fresko von *S. Maria della Pace* (1514) aus[1]. Die Aufgabe himmlisch begeisterter Frauengestalten, die sich das Altertum in seinen Musen ganz anders gestellt hatte, gehört hier der Symbolik des Mittelalters an, ebenso die Motivierung durch die Engel. Michelangelo war hiervon abgegangen und hatte das Übernatürliche ganz in der Gestalt der Sibyllen selbst zu konzentrieren gesucht, so daß ihnen die Putten nur als Begleitung und Gefolge dienen; später ließen Guercin und Domenichino die Engel ganz weg und ihre Sibylle sehnt sich einsam aus dem Bilde hinaus. Raffael dagegen drückte gerade in der Verbindung der Sibyllen mit den Engeln den schönsten Enthusiasmus des Verkündens und Erkennens aus. Man bemerkt lange nicht, daß die Engel von kleinerm Maßstabe sind; wie etwa die Griechen den Herold kleiner als den Helden bilden mochten. Die Anordnung im Raum, die durchgehende und so schön aufgehobene Symmetrie, die Bildung der Formen und Charaktere verleihen diesem Werk eine Stelle unter den allergrößten Leistungen Raffaels und vielleicht wird es von all seinen Fresken am frühesten die Vorliebe des Beschauers gewinnen.

[1] Bestes Licht: um 10 Uhr.

a Im Jahre 1516 erbaute und schmückte Raffael die *Capella Chigi,* im linken Seitenschiff von S. Maria del popolo; nach seinen Kartons fertigte damals ein Venezianer, Maestro Luisaccio, die Mosaiken der Kuppel. (Sie gehören als venezianische Mosaiken nicht zu den bestgearbeiteten dieser Zeit.) Der segnende Gottvater mit Engeln, in der Lanterna, zeigt das bedenkliche Verkürzungssystem, welches damals hauptsächlich durch Correggio aufkam, in seiner edelsten Äußerung. Ringsum sind die sieben Planeten und (als achte Sphäre) der Fixsternhimmel unter dem Schutz und der Leitung göttlicher Boten dargestellt. Hier treffen Mythologie und christliche Symbolik aufeinander; bewundernswürdig hat Raffael ihre Gestalten im Charakter geschieden und in der Handlung verbunden. Die Planetengötter gewaltig, befangen, leidenschaftlich; die Engel abwehrend und ruhig waltend. Die Anordnung im Raum, so daß z. B. die Planetengötter nur mit dem Oberleib hervorragen, ist der Aufgabe so angemessen, als könnte sie gar nicht anders sein.

Für denselben Agostino Chigi (einen reichen sienesischen Bankier), welcher diese Kapelle baute, entstand damals
b das schönste Sommerhaus der Erde, die *Farnesina* an der Longara zu Rom. Baldassare Peruzzi erbaute es und malte auch mehrere Räume wenigstens teilweise aus. Zwischen den Arbeiten der Stanza d'Eliodoro ließ sich auch Raffael einstweilen (1514) zu einem Freskobilde für seinen Gönner Agostino herbei, und malte in dem Nebenraum links die *Galatea,* das herrlichste aller modern-mythologischen Bilder. Hier ist die allegorisch gebrauchte Mythologie kein konventioneller Anlaß zur Entwicklung schöner Formen, sondern was Raffael geben wollte, ließ sich überhaupt nur in diesem Gewande ganz rein und schön geben. Welcher bloß menschliche Hergang hätte genügt, um das Erwachen der Liebe in seiner vollen Majestät deutlich darzustellen? Die Fürstin des Meeres ist lauter wonnige Sehnsucht; umzielt von Amorinen, umgeben von Nymphen und Tritonen, welche die Liebe schon vereinigt hat, schwebt sie auf ihrer Muschel über die ruhige Flut; selbst an die Zügel ihrer Delphine hat sich ein wundervoller Amorin gehängt und läßt sich von ihnen wohlgemut über die Gewässer ziehen. Im einzelnen wird man, beiläufig gesagt, hier am besten sich überzeugen können, wie wenig Raffael in seinem Formgefühl von den Antiken abhängig war; nicht nur die Auf-

fassung, sondern jede Kontur ist sein eigen. Und zwar ist seine Zeichnung eine minder ideale, mehr naturalistische als die der Griechen; er ist der Sohn des 15. Jahrhunderts. Es gibt „korrektere" Gestalten aus der Davidschen Schule, wer möchte sie aber gegen diese eintauschen?

In seinen zwei letzten Lebensjahren (1518—20) schuf dann Raffael die Entwürfe zu der berühmten *Geschichte der* [a] *Psyche* für die große untere Halle der Farnesina; sie wurden ausgeführt von Giulio Romano, Francesco Penni und (das Dekorative und die Tiere) von Giovanni da Udine. Die Schüler haben die Gedanken des Meisters in einem konventionellen und selbst rohen Stil wiedergegeben; um zu wissen, wie Raffael sie dachte, versuchte man, sie in den Stil der Galatea zurückzuübersetzen. Für seine Komposition erhielt Raffael eine flache Decke mit abwärts gehenden Gewölbezwickeln. An den Vorderseiten der letztern stellte er zehn Momente der Geschichte der Psyche dar, an den innern Seiten schwebende Genien mit den Attributen der Götter, an der mittlern Fläche in zwei großen Bildern das Gericht der Götter und das Göttermahl bei Psyches Hochzeit. Der Raum ist durchgängig ein idealer und durch einen blauen Grund repräsentiert, seine Trennung nicht scharf architektonisch, sondern durch Fruchtkränze dargestellt, in welchen Giov. da Udine die schon an den Loggienfenstern bewährte Meisterschaft offenbarte.

Raum und Format der Zwickel waren für Geschichten von mehreren Figuren scheinbar so ungeeignet als möglich; Raffael aber entwickelte gerade daraus (wie aus der Wandform bei der Messe von Bolsena, der Befreiung Petri, den Sibyllen) lauter Elemente eigentümlicher Schönheit. Irgendeine bestimmte Räumlichkeit, ein bestimmtes Kostüm durfte allerdings darin nicht vorkommen; das war *seine* Freiheit neben dem ungeheuren Zwang, den ihm die Einrahmung auferlegte. Nur nackte oder ideal bekleidete menschliche Körper, nur die schönsten und deutlichsten Schneidungen, nur die Wahl der prägnantesten Momente konnten das Wunder vollbringen. Die letztern sind auch in der Tat nicht alle gleich glücklich und bei allen muß man die Kenntnis der bei Apulejus erzählten Mythe (die damals jedermann auswendig wußte) voraussetzen[1]. Aber im ganzen bezeichnen sie doch den Gipfel des Möglichen in

[1] Eine genügende Inhaltsübersicht gibt Platner, Beschreibung Roms, S. 585 ff.

dieser Art. (Besonders: Amor, welcher den drei Göttinnen die Psyche zeigt, die Rückkehr Psyches aus der Unterwelt, Jupiter den Amor küssend, Merkur die Psyche emportragend.) — In den beiden großen, als ausgespannte Teppiche gedachten Deckenbildern mit den olympischen Szenen gab Raffael nicht jene Art von Illusion, welche mit Scharen von Figuren in Untensicht auf Wolkenschichten den Himmel darzustellen vermeint, sondern eine Räumlichkeit, welche das Auge befriedigt und für den innern Sinn mehr wahrhaft überirdisch erscheint als alle jene perspektivischen Empyreen. Die einzelnen Motive gehören zum Teil zu seinen reifsten Früchten (der sinnende Jupiter und der plädierende Amor, Merkur und Psyche; im Hochzeitmahl vorzüglich das Brautpaar, der aufwartende Ganymed u. a. m.), und doch fällt nichts Einzelnes aus dem wunderwürdig geschlossenen Ganzen heraus. — Die schwebenden Amorine mit den Abzeichen und Lieblingstieren der Götter sind wohl im ganzen eine Allegorie auf die Allherrschaft der Liebe, im einzelnen aber Kinderfiguren von lebendigstem Humor und trefflichster Bewegung des Schwebens im gegebenen Raum.

Vielleicht tat es Raffael über dieser Arbeit leid um die vielen andern darstellbaren Momente aus der Geschichte der Psyche, welche nur eben hier keine Stelle finden konnten, weil sie eine bestimmte Örtlichkeit und eine größere Figurenzahl verlangten. Wie dem auch sei, er entwarf eine größere Reihe von Szenen, deren Andenken — leider nur nach einer spätern Redaktion des Michel Coxcie — in Stichen und neuern Nachstichen (unter anderm in der Sammlung von Réveil) vorhanden ist[1]. So einfach und

[1] Von sonstigen Fresken der Schüler Raffaels nach seinen Entwürfen
* sind in Rom vorhanden: Wanddekorationen mit allegorischen Darstellungen in bezug auf die Allherrschaft der Liebe, in einem unzugänglichen Raum des Vatikans (dem sog. Badezimmer des Kardinals Bibbiena); — in ähnlicher Weise wiederholt in einem untern Raum
** der Villa Spada (Mills) auf dem Palatin; — die Reste aus der sog. Villa di Raffaelle, jetzt in der Galerie Borghese (Alexander mit Roxane, und eine Vermählungsszene; das sog. Bersaglio de' Dei ist nach einer Komposition des Michelangelo ausgeführt, vgl. S. 830, d);
† — die Planetengottheiten auf Wagen von ihren geheiligten Tieren gezogen, in den Ovalen der Decke des großen Saales des Appartamento Borgia. — Mehreres andere gehört schon in der Erfindung den Schülern an; — dagegen gelten die Überreste aus der Villa Ma-

harmlos als möglich wird darin die Geschichte erzählt; das Auge nimmt die göttliche Schönheit der meisten dieser Kompositionen hin, als verstände sie sich ganz von selbst.

Das ist es ja überhaupt, was uns Raffael so viel näherbringt als alle andern Maler. Es gibt keine Scheidewand mehr zwischen ihm und dem Verlangen aller seither vergangenen und künftigen Jahrhunderte. Ihm muß man am wenigsten zugeben oder mit Voraussetzungen zu Hilfe kommen. Er erfüllt Aufgaben, deren geistige Prämissen — ohne seine Schuld — uns sehr fernliegen, auf eine Weise, welche uns ganz naheliegt. Die Seele des modernen Menschen hat im Gebiet des Form-Schönen keinen höhern Herrn und Hüter als ihn. Denn das Altertum ist zerstückelt auf unsere Zeit gekommen und sein Geist ist doch nie unser Geist.

Die höchste persönliche Eigenschaft Raffaels war, wie zum Schluß wiederholt werden muß, nicht ästhetischer, sondern sittlicher Art: nämlich die große Ehrlichkeit und der starke Wille, womit er in jedem Augenblick nach demjenigen Schönen rang, welches er eben jetzt als das höchste Schöne vor sich sah. Er hat nie auf dem einmal Gewonnenen ausgeruht und es als bequemen Besitz weiter verbraucht. Diese sittliche Eigenschaft wäre ihm bei längerm Leben auch bis ins Greisenalter verblieben. Wenn man die kolossale Schöpfungskraft gerade seiner letzten Jahre sich ins Bewußtsein ruft, so wird man inne, was durch seinen frühen Tod auf ewig verlorengegangen ist.

Die Schüler Raffaels bildeten sich an den größten Unternehmungen seiner letzten Jahre. War es ein Glück für ihre eigene Tätigkeit, daß sie von Anfang an unter dem Eindrucke seiner großen Auffassung der Dinge standen? Konnten sie noch mit eigener naiver Art an ihre Gegenstände gehen? Und welche Wirkung mußte es auf sie ausüben, wenn sie aus dem Gerede der Welt entnahmen, was man eigentlich an ihrem Meister bewunderte? In letzter Linie kam es dabei sehr auf ihren Charakter an.

Der bedeutendste darunter ist *Giulio Romano* (geb. um 1492, st. 1546). Eine leichte, unermüdliche Phantasie, welche auch Streifzüge in das Gebiet des Naturalismus nicht verschmäht und sich vorzugsweise in den neutralen

gliana (fünf Miglien vor Porta Portese) als eigene Arbeiten Raffaels, teils um 1511, teils um 1517. Sie wurden neuerlich abgesägt und, wie es heißt, verkauft.

Gegenständen, in den Mythen des Altertums zu ergehen liebt, zu der kirchlichen Malerei aber gar keine innerliche Beziehung mehr hat und einer grenzenlosen Verwilderung, einer öden Schnellproduktion anheimfallen mußte.

a Frühe dekorative Malereien: im Pal. Borghese (drei abgesägte Stücke aus der Villa Lante, mit altrömischen Ge-
b schichten in Beziehung auf den Janikulus); in der Villa Madama (Fries von Putten, Kandelabern und Fruchtschnüren in einem Zimmer links; s. oben); in der Farnesina
c (Fries eines obern Saales). — Frühe Madonnen im Pal.
d Borghese, im Pal. Colonna, in der Sakristei von S. Peter,
e in den Uffizien; die Mutter mehr resolut, die Kinder mehr mutwillig als bei Raffael; die Melodie der Linien schon
f beinahe verklungen. — Das vielleicht frühste große Altarbild: auf dem Hochaltar von S. M. dell' anima; in einzelnem Detail noch raffaelisch schön. — In der Sakristei von
g S. Prassede: die Geißelung, ein bloßes Aktbild in ziegelroten Fleischtönen, doch in der Bravour noch sorgfältig. — Die großartige Porträtauffassung raffaelischer Fresken lebt noch in dem Kopfe des Giuliano de' Medici (Gal. Ca-
h muccini, wo sich auch ein späteres Werk, der Entwurf zu einem allegorischen Deckenbilde, findet). — Endlich das
i Hauptwerk unter den frühern: *Stephani Steinigung,* auf dem Hochaltar von S. Stefano zu Genua, höchst fleißig, schön modelliert, in der Farbe noch der untern Hälfte der Transfiguration entsprechend. Die untere irdische Gruppe, als Halbkreis im Schatten um die lichte, herrlich wahre, jugendlich naive Hauptgestalt komponiert, ist noch immer eine der größten Leistungen der italienischen Kunst. Alle haben gerade ihre Steine erhoben und sind zum Werfen bereit, der eine mehr hastig, der andere mehr wuchtig usw., aber das Gräßliche wird dem Beschauer erspart. In der himmlischen Gruppe zeigt sich Giulios ganze Inferiorität; es fehlt das Architektonische; Christus und Gottvater decken sich halb; die Engel, unter welchen ein sehr schöner, sind beschäftigt, die Wolken aufzuschlagen. Diese Auffassung des Überirdischen ist eine absichtlich triviale.

In den Diensten des Herzogs von Mantua baute und malte Giulio daselbst sein ganzes übriges Leben hindurch. Ich
k kann nur die Lokalitäten nennen: Säle im herzoglichen Palast in der Stadt; sodann die ganze malerische Aus-
l schmückung des von Giulio selbst erbauten *Palazzo del Te* (S. 294, a) mit lauter mythologischen und allegorischen

Gegenständen. Hier und da hat er die darzustellenden Momente wirklich großartig angeschaut, im ganzen aber sich erstaunlich gehen lassen und z. B. den Sturz der Giganten gegen besseres Wissen so dargestellt, wie man ihn sieht. (Zwei zierlich in Farben ausgeführte Zeichnungen zu der im Pal. del Te gemalten Geschichte der Psyche findet man a in der Gemäldesammlung der Villa Albani bei Rom.)

Von den Schülern, die sich in Mantua bei ihm bildeten, ist *Giulio Clovio* als Miniator berühmt; — von *Rinaldo Mantovano* das Hauptbild, eine große Madonna mit Heiligen, in der Brera zu Mailand (Reminiszenz der Madonna b di Foligno); — von *Primaticcio* ist in Italien fast nichts; — von dessen Gehilfen *Niccolò dell' Abbate* Fresken im Pal. del Commune zu Modena, (ehemals?) auch im Schlosse c von Scandiano. (Die drei mythologischen Bilder der Gal. d Manfrin in Venedig möchten eher von einem Venezianer herrühren, der zugleich die römische Schule kannte; etwa von Batt. Franco?)

Im ganzen ist Giulios Tätigkeit eine sehr schädliche gewesen. Die vollkommene Gleichgültigkeit, mit welcher er (hauptsächlich in vielen Fresken) die von Raffael und fast noch mehr von Michelangelo gelernte Formenbildung zu oberflächlichen Effekten verwertete, gab das erste große Beispiel seelenloser Dekorationsmalerei.

Perin del Vaga (1500—1547), weniger reich begabt, in den (seltenen) Staffeleibildern schon auffallend manieriert e (einiges im Pal. Adorno in Genua; die Madonna mit Heiligen im rechten Querschiff des Domes von Pisa mehr Soglianis f als Perinos Werk), bleibt doch dem Raffael näher, sobald eine dekorative Abgrenzung und Einteilung seine Gestalten und Szenen vor der Formlosigkeit behütet. Man sieht im Dom von Pisa, an mehrern Stellen des rechten Querschiffes, sehr schöne Putten als Freskoproben gemalt. In Genua gehört dem Perin die ganze Dekoration des *Pal. Doria* (S. 270, b). g Hier erinnert noch vieles an die Farnesina; in der untern Halle sind einige der Zwickelfiguren noch ungemein schön; die Lünettenbildchen (römische Geschichten) zum Teil durch ihre Landschaften interessant; die vier Deckenbilder (Scipios Triumph) freilich schon lastend durch Überfüllung und Wirklichkeit; — in der Galeria wiederum heitere und gut bewegte, aber schon manieriert gebildete Putten, prächtige Gewölbedekorationen, und an der einen Wand die mehr als lebensgroßen Helden des Hauses Doria, un-

glücklicherweise sitzend und dennoch in gezwungenen dramatischen Bezügen zueinander, aber dem Charakter nach beinahe noch raffaelisch großartig[1]; — in dem Saale rechts der Gigantenkampf, widerlich renommistisch wie die meisten Bilder dieser Art; — von den übrigen Sälen enthält wohl derjenige mit den Liebschaften des Zeus und den Wissenschaften, sowie derjenige mit den Geschichten der Psyche die geistreichsten Motive. — Die genuesischen Schüler Perins gehören durchaus zu den Manieristen. —
a (Spätere Fresken Perins in Rom: S. Marcello, sechste Kapelle rechts.)

Francesco Penni, genannt il Fattore, hat in Rom wenig Namhaftes hinterlassen.

b Von einem ungenannten Maler der Schule Raffaels ist in Trinità de' monti zu Rom die fünfte Kapelle rechts ausgemalt (Anbetung der Hirten, der Könige, Beschneidung, nebst Lünettenbildern). Neben raffaelischen Nachklängen ist die Verwilderung der Schule hier ganz besonders deutlich in ihren Anfängen zu beobachten; langgestreckte Figuren, verdrehte Arme usw. — Mehrere andere Kapellen zeigen ebenso die Ausartung der Nachahmer Michelangelos. (Die dritte Kapelle rechts mit Geschichten der Maria ist z. B. von Daniele da Volterra ausgemalt.)

Von allen Schülern hat *Andrea Sabbatini* oder *Andrea da Salerno* am meisten von Raffaels Geist. Außer den
c Bildern im Museum von Neapel (Kreuzabnahme, Anbetung der Könige, sieben Kirchenlehrer, S. Nicolaus thronend zwischen den von ihm Geretteten usw.) und einzelnen in
d Kirchen zerstreuten (S. Maria della grazie) sind die Fresken
e in der Vorhalle des innern Hofes von S. Gennaro de' Poveri, die man ihm unbedenklich zuschreiben darf, vielleicht das Geistvollste, was Neapel Heimisches aus der goldenen Zeit besitzt. (Geschichten des heil. Januarius, leider sehr entstellt.) Andrea denkt einfach und schön und malt nur was er denkt, nicht was aus irgendeinem malerischen Grunde irgendeinen Effekt machen könnte. — Ein Nachfolger, *Gian Bernardo Lama*, ist im glücklichen Fall ebenfalls naiv und einfach, bisweilen aber auch sehr schwach und süßlich. (S. Giacomo degli Spagnuoli, dritte Kapelle links,

[1] Bei diesem Anlaß muß ich ein herrliches Bildnis in den Uffizien (Sala del Baroccio) erwähnen, welches wohl von einem Schüler Raffaels ist: ein Mann von gutmütigem und doch ruchlosem Charakter, mit Barett, grauem Damastkleid und Pelz.

große Kreuzabnahme, wie von einem in Italien geschulten a
Niederländer; anderes im Museum.) — In denselben Stil b
lenkte später auch *Antonio Amato* (S. 799, g) ein. Madonna c
mit Engeln, im Museum.

Eine ganz andre Tendenz brachte Polidoro *da Caravaggio* nach Neapel (und Sizilien). Er ist noch der Schüler Raffaels in den oben (S. 276, b) genannten Fassadenmalereien, vielleicht auch in den mir nicht bekannten an dem Gartenhause des Pal. del Bufalo. (Vom Niobe-Fries d
eine Handzeichnung im Pal. Corsini; drei Bilder grau in
grau sollen sich noch im Pal. Barberini befinden.) Später e
schlägt er in den grellsten Naturalismus um, dessen merkwürdiges Hauptdenkmal die große Kreuztragung im Museum von Neapel ist. Hier zuerst wird das Gemeine als f
wesentliche Bedingung der Energie postuliert. Seine kleinern Bilder in derselben Sammlung sind zum Teil aus derselben Art und aus einem unechten Klassizismus gemischt. — Ein Schüler Polidoros, *Marco Cardisco* (im Mu- g
seum: der Kampf S. Augustins mit den Ketzern) hat mehr das Ansehen eines entarteten Schülers von Raffael selbst. — Ein Schüler dieses Cardisco, nämlich *Pietro Negroni* (1506—1569), entwickelt in dem einzigen mir bekannten Bilde, einer großen auf Wolken schwebenden Madonna h
mit Engeln (Museum), eine wahrhaft befremdliche Schönheit und Großartigkeit; man glaubt die denkbar höchste Inspiration eines Giulio Romano vor sich zu sehen. — Andre Meister, wie *Criscuolo, Roderigo Siciliano, Curia* usw. sind meist wenig genießbar (Museum).

Mehrere *Schüler des Francesco Francia* in Bologna traten in der Folge in Raffaels Schule über oder gerieten doch unter den bestimmenden Einfluß seiner Werke.
Die frühern Gemälde des *Timoteo della Vite* (1470—1523) befinden sich meist in seiner Vaterstadt Urbino und der i
Umgegend; einzelne spätere in der Brera zu Mailand (schöne Verkündigung Mariä mit Heiligen usw.) und in k
der Pinacoteca zu Bologna (S. Magdalena betend vor ihrer l
Höhle stehend, eine rätselhaft anziehende Gestalt). Als Schüler Raffaels malte er die Propheten über den Sibyllen m
in der Pace; wie viel ihm aber vorgezeichnet wurde, ist nicht bekannt und am Ende gehören diese Figuren, die ohne die Nähe der Sibyllen als Kapitalwerke erscheinen würden, wesentlich ihm selbst.

ch ein andrer Schüler Francias und Raffaels, *Bartol.*

Ramenghi (Bagnacavallo) ist in solchen einzelnen idealen
a Gestalten bisweilen großartig (Sakristei von S. Micchele in bosco zu Bologna: die Nischenfiguren; vgl. das berühmte
b Bild der vier Heiligen in Dresden), bisweilen auch etwas gewaltsam (S. M. della Pace in Rom: zwei Heilige gegenüber den Propheten des Timoteo). Seine beste Komposition s. S. 796, b; dagegen ist die Madonna mit Heiligen in der
c Pinacoteca zu Bologna schon ein sehr mittelbares Werk und die Art, wie er (in der genannten Sakristei) Raffaels
d Transfiguration umdeutet, vollends kümmerlich. (Ein schönes frühes Bild, der Gekreuzigte mit drei Heiligen, in der Sakristei von S. Pietro zu Bologna.)

Innocenza da Imola dagegen travestierte Raffaels Kompositionen nicht, sondern „entschloß sich kühn, sie grenzenlos zu lieben". Von seinen zahlreichen Werken, fast sämtlich in Bologna, sind einige wenige früh und naiv
e (Pinacoteca: Madonna der Gläubigen) oder frei im raffaelischen Geiste geschaffen (Pinacoteca: Madonna mit beiden Kindern, S. Franz und S. Clara), die meisten dagegen reine Anthologien aus Raffael, fleißig, sauber und im Arrangement so geschickt, als man es bei dem Nicht-Zusammengehörigen billigerweise verlangen kann. (Pinacoteca: Heilige Familie samt Donator und Gattin; — S. Michael mit
f andern Heiligen; — S. Salvatore, dritte Kapelle links, der Gekreuzigte mit vier Heiligen, auf frühern Werken Raf-
g faels beruhend, u. a. m.) Etwas unabhängiger: S. Giacomo magg., siebenter Altar rechts, Vermählung der heil. Katha-
h rina; — Servi, siebenter Altar links, große Verkündigung; — endlich die nicht zu verachtenden Fresken in S. Micchele
i in bosco, Cap. del coro notturno, welche beweisen, wie gerne Innocenzo etwas Einfach-Bedeutendes geschaffen hätte[1].

Girolamo da Treviso, venezianisch gebildet, dann in Bo-
k logna tätig, verrät in den einfarbigen Legendenszenen der neunten Kapelle rechts in S. Petronio ebenfalls Studien nach Raffael.

[1] Eine ähnliche Aneignung von Motiven Raffaels, nur mehr aus dessen früherer Zeit, findet sich bei einem Luccheser, *Zacchia il Vecchio.* Aus seinen Bildern (Himmelfahrt Christi, in S. Salvatore zu Lucca; — Assunta, in S. Agostino, 1527; — Assunta, in S. Pietro Somaldi, 1532 usw.) tönt einzelnes aus der Sistina und aus Fra Bartolommeo, ganz besonders aber Raffaels erste vatikanische Krönung Mariä hervor.

Von *Girolamo Marchesi* da Cotignola, einst Francias Schüler, sieht man in diesen Gegenden nur spätere Bilder des freiern und schon manierierten Stiles. (Mehreres in der Brera zu Mailand; eine große überfüllte Vermählung Mariä a in der Pinacoteca zu Bologna; Justitia und Fortitudo, in b S. M. in Vado zu Ferrara, hinterste Kapelle des rechten c Querschiffes; diese von schönem venezianischem Naturalismus.)

Auch die *Ferraresen* gerieten unter den Einfluß Raffaels, aber die Eigentümlichkeit ihrer Schule war stark genug, um ein Gegengewicht in die Wagschale zu legen. Einer von ihnen, *Lodovico Mazzolino* (1481—1530), erwehrte sich dieses Einflusses vollständig. Er behält seinen altoberitalienischen Realismus bei, und zwar in Verbindung mit einem venezianisch glühenden Kolorit. Seine meist kleinen Kabinettbilder (je kleiner, desto wertvoller) kommen in Ferrara selten, in Italien hier und da (Pal. Borghese und Doria in Rom; Uffizien), im Ausland häufiger vor. Überladen, auch gedankenlos, in der Zeichnung ohne rechte Grundlage, im Anbringen von Hallen mit Goldreliefs einer der maßlosesten, imponiert Mazzolino durch die tief saftige Frische der Farben, die mit all ihrer Buntheit eine Art von Harmonie bilden. Von weitem leuchten sie durch die Galerien. Im Ateneo zu Ferrara ein etwas e größeres Bild: Anbetung des Kindes mit Heiligen.

Benvenuto Tisio, gen. *Garofalo* (1481—1559), wächst aus demselben Grunde mit Mazzolino. (Bildchen im Pal. Bor- f ghese.) Später bei mehrmaligem Aufenthalt in Rom, und zwar in Raffaels Schule, suchte er sich den römischen Stil nach Kräften anzueignen. Er hatte von Hause aus die Anlage zu einem venezianischen Existenzmaler in der Art eines Pordenone oder Palma; nun schuf er Altarblätter in einem idealern Stil, als er gedurft hätte. Es ist schwer, Werke von einem so ernsten Streben wie die seinigen nach der höchsten Strenge zu beurteilen, zumal bei der stellenweise ganz venezianischen Pracht, Harmonie und Klarheit der Farben. Und doch ist es eine Tatsache, daß der innere Sinn oft von ihm abgestoßen wird, während das Auge sich noch ergötzt. Er ist kein Manierist; selbst die zahllosen kleinen Bildchen, zumal der Gal. Doria und der g Galerie des Kapitols, sind mit voller äußerer Gewissenhaftigkeit komponiert und gemalt. Aber sein Gefühl füllt die Formen nicht aus, die er schafft, sein Pathos ist ein

unsicheres, seine idealen Köpfe, zumal die großen, ver-
a raten eine geistige Leere. (So der schöne Apostelkopf im
b Pal. Pitti, die Judith bei Camuccini zu Rom.) Am ehesten
c in seinen wenigen Genrebildern (Eberjagd im Pal. Sciarra; Reiterzug im Pal. Colonna, dem Bagnacavallo zugeschrieben) ist er ganz der farbenreiche und naive Ferrarese. — In den spätern Werken verhält er sich zu den Schülern Raffaels wie früher zu Raffael selbst, auch wird sein Kolorit schwächer. Seine Kirchenbilder sind hauptsächlich folgende.

d In *Rom:* Pal. Doria: Heimsuchung, und Anbetung des Kin-
e des, früh und schön. — Pal. Chigi: Himmelfahrt Christi,
f und ein Bild mit drei Heiligen, ebenso. — Pal. Borghese: die Kreuzabnahme, Hauptbild. — Im Museum von Ne-
g apel: Kreuzabnahme, im Ausdruck stiller und tiefer. — In
h der Brera zu Mailand: eine Pietà mit vielen Figuren, und
i ein Cruzifixus, früh. — In der Akademie zu *Venedig:* Madonna in Wolken, mit vier Heiligen, datiert 1518, vorzüg-
k lich. — In der Galerie zu *Modena:* zwei thronende Madon-
l nen mit Heiligen, eine schöne der mittlern Zeit, und eine späte. — In S. Salvatore zu Bologna, erste Kapelle links: häusliche Szene bei Zacharias.

m In *Ferrara:* im Ateneo: Großes allegorisches Freskobild, als Ganzes nichtig und widerwärtig, reine Buchphantasie, aber mit schönen Episoden, mittlere Zeit; große Anbetung der Könige vom Jahre 1537 und noch sehr brillant: Gethsemane u. a. m. (Bald wird hier auch das Abendmahl aus S. Spirito aufgestellt werden, wovon man einstweilen Candis Kopie
n sieht.) — Im Dom: zu beiden Seiten des Portals schlichte und edle Freskogestalten des Petrus und Paulus; dritter Altar links: thronende Madonna mit sechs Heiligen, vom Jahr 1524, Hauptbild: rechtes Querschiff: Petrus und Paulus; linkes: Verkündigung, spät. — In S. Francesco, Fresken der ersten Kapelle links: die beiden Donatoren zu den Seiten des Altars, köstlich früh ferraresisch; der Judaskuß
o nebst einfarbigen Seitenfiguren, spät. — In S. Domenico:
p Bilder der vierten Kapelle rechts und vierten Kapelle links.
q — In S. Maria in Vado, fünfter Altar links: Himmelfahrt Christi, Kopie des Carlo Bonone. (In den zwei äußersten Kapellen des linken Querschiffes die beiden großen ehemaligen Orgelflügel, zusammen eine Verkündigung enthaltend, von einem guten Zeitgenossen oder Schüler.)

Dosso Dossi (st. 1560) ließ sich weniger von Raffael desorientieren, dessen persönlichen Einfluß er nicht mehr erfuhr. Er blieb ein Romantiker auf eigene Gefahr und behielt (die späteste Zeit ausgenommen) seine Glutfarben und seine eigenen, bisweilen ungeschickten und bizarren, oft aber höchst bedeutenden Gedanken; in den Charakteren steht er nicht selten den größten Venezianern gleich, am ehesten dem Giorgione.

Frühere kleine Bilder sind ganz ferraresisch (Uffizien: a
Kindermord; Pal. Pitti: Ruhe auf der Flucht, mit herr- b
licher Landschaft). — Von den Altarbildern ist das große
aus einer Madonna mit Heiligen und fünf Nebenabteilungen bestehende im Ateneo zu Ferrara (aus S. Andrea, wo c
man jetzt Candis Kopie findet) einer der größten Kunstschätze Oberitaliens; streng architektonische Anordnung, Adel und Fülle der Charaktere, gewaltige Kraft der Farbe. — Ebenda: eine große Verkündigung, und ein Johannes auf Patmos, von mißlungenem pathetischem Ausdruck. — In der Brera zu Mailand: ein heiliger Bischof mit zwei d
Engeln (1536). — Im Dom von Modena, vierter Altar links, e
Madonna in Wolken, unten S. Sebastian, S. Hieronymus
und Johannes d. T., Hauptbild. — In der Galerie zu Mo- f
dena: große Anbetung der Könige mit phantastisch beleuchteter Landschaft; großes Karthäuservotivbild mit der auf Wolken schwebenden Jungfrau. — Ebenda al Carmine, dritter Altar rechts: ein heiliger Dominikaner, ein schönes g
dämonisches Weib mit Füßen tretend. — Ebenda in S. Pie- h
tro, dritter Altar rechts: Mariä Himmelfahrt, die Apostel (drei rechts, drei links und sechs hinten) treten ganz feierlich mit ihren Attributen heran; — andre Bilder dieser Kirche werden teils seiner Schule, teils seinem Bruder Gian Battista zugeschrieben, so die artige Predella des fünften Altars rechts, — die naiv schöne auf Wolken schwebende Madonna mit zwei heiligen Bischöfen auf dem siebenten Altar links, — die Madonna in Wolken mit S. Gregor und S. Georg, wozu eine landschaftlich köstliche Predella, sicher von Gian Battista, gehört, zweiter Altar links. Als Genremaler ist Dosso Dossi besonders in der Galerie von Modena vertreten, hauptsächlich allerdings nur durch jene i
zu halbdekorativem Zweck gemalten Ovalbilder mit Essenden, Trinkenden und Musizierenden, in welchen man doch Giorgiones Vorbild ahnen kann; ebenda eine Anzahl Porträts, mit welchen die Phantasie den Hof von Ferrara, wie

a er in den spätern Zeiten war, bevölkern mag. — Im Kastell von Ferrara hat Dosso mit Hilfe seiner Schule mehrere Räume verziert; es sind meist Arbeiten seiner ganz späten, schon manierierten Zeit, selbst die berühmte Aurora in dem Saal der vier Tageszeiten; auch die drei kleinen Bacchanale (in einem kleinen Korridor) haben nicht mehr die Frische und Schönheit, die solche Gegenstände verlangen. Nicht das Mythologische, sondern das frei Fabelhafte wäre Dossos Fach gewesen. Man sieht im Pal. Bor-
b ghese zu Rom ein Bild seiner besten Zeit: Circe (?) im Walde, magische Künste übend. Es ist die lebendig gewordene Zaubernovelle; so dachte Ariost seine Gestalten.

Ein Zeitgenosse des Garofalo und Dosso, der *Ortolano,* hat
c zu S. Francesco in Ferrara die Orgelflügel (linkes Querschiff) ganz tüchtig in der Art des erstern mit großen Heiligenfiguren geschmückt. (Die Halbfiguren an der Brustwehr teils von Garofalo selbst, teils von Bonone.)

Die Unzulänglichkeit und Erstorbenheit der alten *sienesischen* Schule muß gegen Ende des 15. Jahrhunderts sehr unverhohlen als Tatsache anerkannt gewesen sein, indem man sonst nicht Pinturicchio von Perugia berufen hätte, um die Libreria und die Kapelle San Giovanni im Dom auszumalen. Es scheint sogar, daß einzelne Sienesen nach Perugia in die Schule gingen, wie die frühern Bilder des Domenico Beccafumi (s. unten) beweisen. Sehr eigentümlich äußert sich dieser peruginische Einfluß ferner bei dem edeln, männlichen *Bernardino Fungai,* der die schöne Inspiration davon annahm ohne die äußerlichen Manieren;
d seine Bilder in der Akademie (dritter Raum und großer Saal) sind noch sienesisch befangen; die Krönung Mariä
e mit vier Heiligen in der Kirche Fontegiusta (rechts) nähert sich schon mehr den Umbriern und den Florentinern; die Lünette über dem Hochaltar ebenda, Mariä Himmelfahrt, hat bereits in den musizierenden Engeln einzelnes von hoher Schönheit; endlich lebt der Meister weiter in einem
f Bilde seines Schülers *Pacchiarotto* (S. Spirito, dritte Kapelle links); wiederum eine Krönung Mariä, unten drei kniende Heilige, schön und andächtig, ernst und gemessen
g wie die Heiligen Spagnas. — (Das große Bild Fungais im Carmine, Madonna mit Heiligen, vom Jahre 1512, hat der Verfasser nicht gesehen.)

Allein die dauernde Hilfe konnte der Schule nicht durch Meister des passiven Ausdruckes kommen, wie die meisten

Peruginer waren, sondern nur durch Teilnahme an der großen Historienmalerei, die damals durch ganz Italien ihre Triumphe feierte. Und zwar sollte es ein Lombarde sein, *Antonio Bazzi* von Vercelli, genannt il *Sodoma* (1479 bis 1554), welche dem Geiste der sienesischen Schule für lange, ja auf mehr als ein Jahrhundert hin eine neue, fruchtbringende Richtung gab.

Sodoma hatte sich bei den mailändischen Schülern Leonardos gebildet (wie denn noch sein frühestes Bild in Siena, die Kreuzabnahme in S. Francesco, rechts, vom a Jahre 1513, durch Auffassung und Farbenglanz einigermaßen an Gaudenzio Ferrari erinnert); später bei mehrmaligem Aufenthalt in Rom nahm er, wie es scheint, den Eindruck Raffaels nachhaltiger in sich auf als die meisten von dessen Schülern und bewahrte denselben, als diese ihn schon längst vergessen hatten.

Sein Genius hatte allerdings bestimmte Schranken, über welche er nie hinauskam. Ganz erfüllt von der Schönheit der menschlichen Gestalt, die er in raffaelisch anmutigen Kinderfiguren (Putten) wie in Personen jedes Alters nackt oder bekleidet auf das großartigste darzustellen wußte, besaß er kein Auge für das Maß der historischen Komposition. Er füllte seine Räume dergestalt mit Motiven jedes Grades an, daß immer eines das andre verdrängt oder aufhebt. So ist von den beiden großen Fresken im zweiten obern Saal der *Farnesina* zu Rom, Alexander mit Roxane, b und die Familie des Darius, das erstere durch Überreichtum an Schönheiten, das letztere zudem durch Verwirrung nicht nach Verdienst genießbar. In S. Domenico zu Siena c malte Sodoma (1526) die Kapelle der heil. Katharina (rechts) mit Szenen aus deren Leben aus, von welchen wenigstens die figurenreichste vor lauter Fülle ganz unklar wird, während so viel einzelnes in Charakteren und Bewegungen unvergleichlich bleibt; die Verzierungen der Pilaster und die Putten darüber gehören ganz der goldenen Zeit an[1]. — Es ergibt sich aus dem Gesagten von selbst, daß Sodoma am besten wirkt in isolierten Figuren, deren denn auch einige keinen Vergleich in der Welt zu scheuen haben. — Am besten wird man dessen gewahr in *S. Ber-* d *nardino* (oberes Oratorium), wo die vier einzelnen Heiligen S. Ludwig von Toulouse, S. Bernardin, S. Antonius von Padua und S. Franz als vollkommen, die historischen Kom-

[1] Bestes Licht: Gegen Mittag.

positionen dagegen, Mariä Darstellung, Heimsuchung, Himmelfahrt und Krönung, nur als bedingte Lösungen die-
a ser Aufgaben erscheinen[1]. Im *Pal. pubblico* sind die drei fast nur von Putten begleiteten Heiligen S. Ansano, S. Vittorio und S. Bernardo Tolomei (in der Sala del Consiglio) so rein und groß als irgend etwas Ähnliches aus dieser
b Zeit, die Auferstehung dagegen (Stanza del Gonfaloniere)
c nur im Detail trefflich. In *S. Spirito* (erste Kapelle rechts) malte Sodoma (1530) um eine Altarnische herum oben S. Jacob zu Pferde als Sarazenensieger, unten rechts und links S. Antonius den Abt und S. Sebastian; wiederum von seinen herrlichsten Arbeiten. Von den in die *Akademie* ge-
d brachten Kirchenfresken wird (vierter Raum) das grandiose Eccehomo, der leidende Normalmensch in einem Augenblick der Ruhe, immer den Vorzug behalten vor dem Christus am Ölberg und in der Vorhölle (großer Saal), obwohl gerade das letztere Bild große Einzelschönheiten hat.
e (Die Geburt Christi an der Porta Pispini hat der Verfasser übersehen; leider war ihm auch der Besuch des Klosters
f *Monte Oliveto* unweit Buonconvento nicht vergönnt, wo sich Sodoma in einem großen Zyklus historischer Fresken von höchstem Werte verewigt hat. Sind dieselben wirklich aus seiner Jugend, vom Jahre 1502, so müssen sie seinem frühern lombardischen Stil entsprechen.)

Mit voller Freude hat Sodoma, wie die Größten seiner Zeit überhaupt, nur in Fresko gearbeitet. Da erging sich seine Hand im freiesten und sichersten Schwung; mit hohem Genuß wird man diese gleichmäßigen, leichten Pinselstriche verfolgen, mit welchen er die Schönheit festzauberte. In Staffeleibildern war er insgemein befangener, und brauchte Farben, die einem ungleichen Nachdunkeln unterworfen sind, so daß z. B. ein ohnehin überfülltes Bild
g wie seine Anbetung der Könige in *S. Agostino* zu Siena (Nebenkapelle rechts) ungünstig wirkt. In andern Fällen jedoch, wo sich z. B. die Hauptfiguren mehr isolieren, siegt er durch die sehr gewissenhafte Durchführung der
h schönen Form. Auferstehung Christi, im Museum von
i Neapel (Hauptsaal); das Opfer Abrahams, im Dom von
k Pisa (Chor); derselbe Gegenstand in der Brera zu Mailand;
l der *S. Sebastian in den Uffizien* (toskanische Schule), vielleicht der schönste, den es gibt, zumal mit den absichtlichen Schaustellungen der spätern Schulen verglichen;

[1] Bestes Licht: Nachmittags.

hier ist wahres edles Leiden in der wunderbarsten Form ausgedrückt.

Seine Madonna ist in der Regel ernst und nicht mehr ganz jugendlich, sein Christuskind den frei spielenden Putten seiner Fresken selten an Unbefangenheit und an Werte gleich. (Pal. Borghese u. a. a. O.) Ebenso sein Ecce-homo (Pal. Pitti und Uffizien) nicht demjenigen in Fresko. Sein eigenes treffliches Porträt in den Uffizien. a b

Die Ornamente und kleinen Zwischenbilder an der Decke der Camera della Segnatura im Vatikan bekenne ich nie genau angesehen zu haben. — Von den Fresken des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol werden dem Sodoma neuerlich die sehr kindlichen Szenen aus dem punischen Kriege im siebenten Zimmer zugeschrieben; nach meiner Ansicht gehören ihm eher einige Figuren im vierten Zimmer (wenn ich nicht irre, dem der Fasti). c d

Zunächst schlossen sich seinem Stil einige Schüler früherer Sieneser an; so Andrea del *Brescianino* (schöne Taufe Christi auf dem Altar von S. Giovanni, der Unterkirche des Domes von Siena; Madonna mit Heiligen, Akademie, großer Saal) und vorzüglich *Jacopo Pacchiarotto*. Die frühern Bilder des letztern (S. 893, f) verbinden wie die besten des Fungai den peruginischen Ausdruck mit einer ernst gemeinten, tiefen Charakteristik; dieser Art soll außer dem genannten in S. Spirito auch eine Madonna mit Heiligen in S. Cristoforo sein. Später wurde er unter der offenbaren Einwirkung Sodomas (auch wohl des Fra Bartolommeo und Andrea del Sarto) einer der wenigen Historienmaler, welche in den nächsten Jahrzehnten nach Raffaels Tode die Ehre der historischen Kunst im höhern Sinn vertraten. Ohne den Sodoma in der schwungvollen Schönheit der einzelnen Gestalten zu erreichen, war er ihm als Komponist beträchtlich überlegen; man wird in S. Bernardino (oberes Oratorium) die Geburt Mariä und den englischen Gruß, ganz besonders aber in S. Catarina (unteres Oratorium) die Geschichten der Heiligen (die beiden Bilder rechts und das zweite links) dem Andrea del Sarto nicht weit nachsetzen können. Der Mordanfall auf die Mönche ist als Szene vortrefflich entwickelt, die Heilige an der Leiche der heil. Agnese ein Bild voll des schönsten Ausdruckes. Von Pacchiarottos Bildern in der Akademie ist eine Himmelfahrt Christi (großer Saal) noch etwas befangen; ein großer „englischer Gruß", mit der Heim- e f g h i k

suchung im Hintergrunde, oben Putten, welche die Vorhänge beiseiteziehen, wird einem Girolamo del Pacchia zugeschrieben, welcher vielleicht mit Pacchiarotto identisch ist; ein herrliches Bild, welches den Geist der sienesischen und der florentinischen Schule in reinster Verbindung zeigt.

Domenico Beccafumi machte in seinem langen Leben die Stile mit, die in seiner Umgebung herrschten. Seine Jugendbilder sehen bisweilen denjenigen der peruginischen Schule und Peruginos selbst zum Verwechseln ähnlich. In seiner zweiten und besten Periode steht er dem Sodoma kaum
a minder würdig zur Seite als Pacchiarotto; dahin gehört das schöne Bild in der Akademie (Saal der Scuole diverse), welches mehrere Heilige in architektonischer Umgebung und oben eine Erscheinung der Madonna darstellt; ebenso die grandiosen Kompositionen in S. Bernardino, Vermäh-
b lung und Tod der Maria nebst dem Altarbilde. In seiner spätern Zeit kam die Ausartung und falsche Virtuosität der römischen Schule über ihn. (Sturz der bösen Engel, Aka-
c demie, großer Saal; Fresken der Sala del concistoro im Pal. pubblico usw.) Der Charakter war vielleicht dem
d Talent nicht gewachsen. — Von dem figurierten Marmorboden des Domes werden die besten Zeichnungen (im Chor) ihm zugeschrieben, große figurenreiche Kompo-
e sitionen, schon ziemlich römisch. — In den Uffizien das Rundbild einer heil. Familie.

Der große Baumeister *Baldassare Peruzzi* ist als Maler entweder vorzugsweise Dekorator (S. 165, e) oder in den Manieren des 15. Jahrhunderts befangen (Deckenbilder des
f Saales der Galatea in der Farnesina zu Rom, wo freilich neben Raffael alles unfrei aussieht). Auf den wenigen Malereien seiner spätern Zeit ruht jedoch Raffaels und Sodomas
g Geist. Das Fresko der ersten Kapelle links in S. Maria della Pace zu Rom, eine Madonna mit Heiligen und Donator, hält diesmal gegenüber von Raffaels Sibyllen wenigstens soweit die Probe aus, daß man in den schönen und klar gegebenen Charakteren und in der freien Behandlung den Künstler der goldenen Zeit auf den ersten Blick erkennt.
h In der Kirche Fontegiusta zu Siena (links) ist das einfach grandiose Freskobild des Augustus und der tiburtinischen Sibylle trotz seiner übeln Beschaffenheit ebenso ein ergreifender Klang aus jener großen Epoche. (Die Malereien
i im Chor von S. Onofrio zu Rom, die Mosaiken in der unter-

irdischen Kapelle von S. Croce in Gerusalemme ebenda, a
und die wenigen Staffeleibilder Peruzzis gehören vorwiegend zu seinen manierierten Sachen.)

Von dem Untergang der Republik an (1557) verdunkelt sich auch der künstlerische Glanz Sienas, doch nur für einige Zeit. Die Nachblüte der italienischen Malerei, welche gegen Ende des 16. Jahrhunderts beginnt, hat gerade hier einige ihrer tüchtigsten Repräsentanten.

In *Verona* repräsentieren vorzüglich zwei Maler die goldene Zeit: *Gianfrancesco Caroto,* Schüler Mantegnas, und *Paolo Cavazzola,* Schüler des Franc. Morone, welchen man noch den *Giolfino* beigesellen kann.

Durch die Verhüllung der Altarblätter wegen der Fasten sah sich der Verfasser mit seinem Urteil beinahe ganz auf die Gemälde derselben in der Pinacoteca zu Verona beschränkt. *Carotos* graue Untermalung einer Anbetung der b
Hirten ist eine unscheinbare und doch herrliche Schöpfung; der Geist Lionardos berührt die Schule des Mantegna; — ebenda eine andre Anbetung des Kindes, eine thronende Madonna mit Heiligen auf Wolken, u. a. m. Weit das Wichtigste in S. Eufemia. — Von *Cavazzola* enthält die Pina- c
coteca das große Hauptwerk (1517) einer Passion in drei Bildern; wiederum ein wunderbarer Übergang aus dem Realismus des 15. Jahrhunderts in die edle, freie Charakteristik des sechzehnten, nicht in leere Idealität; — außerdem frühe kleinere Passionsbilder, grandiose Halbfiguren von Aposteln und Heiligen; Christus und Thomas; endlich eine herrliche große Madonna mit Heiligen (1522), welche in der ganzen Behandlung, auch in der trefflichen Landschaft, an die Ferraresen erinnert. (Von ihm und Brusasorci sind auch die kleinen Landschaften in S. M. in d
organo, S. 257, a, mit hohen und schönen Horizonten, im Ton eher kalt als venezianisch oder flandrisch, mit biblischen Szenen staffiert.) Einige schöne Bilder in der Sakristei von S. Anastasia (Paulus mit andern Heiligen und e
Andächtigen; die von Engeln emporgetragene Magdalena) und in einer Nebenkapelle links an SS. Nazaro e Celso f
(große Taufe Christi). — *Giolfinos* Sachen in der Pinacoteca sind minder bedeutend als der vierte Altar links in S. Anastasia, wenigstens dessen Nebenmalereien. Fresken g
in S. M. in organo. — Die zum Teil ganz besonders schönen h
Fassadenmalereien dieser Meister sind verzeichnet S. 280 und 281.

Mitten im höchsten allgemeinen Aufblühen erhebt sich ein Maler, welcher die Grundlagen und Ziele seiner Kunst ganz anders auffaßt als alle übrigen: *Antonio Allegri da Correggio* (1494—1534), Schüler des Francesco Mantegna und des Bianchi Ferrari (S. 776). Es gibt Gemüter, welche er absolut zurückstößt und welche das Recht haben, ihn zu hassen. Immerhin möge man die Stätte seiner Wirksamkeit, Parma, besuchen, womöglich bei hellem Wetter, wäre es auch nur um der sonstigen Kunstschätze und um der freundlichen und zuvorkommenden Einwohner willen, die das schlechteste Straßenpflaster von Italien wohl vergessen zu machen imstande sind.

Innerlich so frei von allen kirchlichen Prämissen, wie Michelangelo, hat Correggio in seiner Kunst nie etwas andres als das Mittel gesehen, das Leben so sinnlich reizend und so sinnlich überzeugend als möglich darzustellen. Er war hierfür gewaltig begabt; in allem, was zur Wirklichmachung dient, ist er Begründer und Entdecker selbst im Vergleich mit Lionardo und Tizian.

Allein in der höhern Malerei verlangen wir nicht das Wirkliche, sondern das Wahre. Wir kommen ihr mit einem offenen Herzen entgegen und wollen nur an das Beste in uns erinnert sein, dessen belebte Gestalt wir von ihr erwarten. Correggio gewährt dies nicht; das Anschauen seiner Werke wird darob wohl zu einem unaufhörlichen Protestieren; man ist versucht sich zu sagen: „als Künstler hättest du dieses alles höher zu fassen vermocht.“ Vollständig fehlt das sittlich Erhebende; wenn diese Gestalten lebendig würden, was hätte man an ihnen? welches ist diejenige Gattung von Lebensäußerungen, welche man ihnen vorzugsweise zutrauen würde?

Aber das Wirkliche hat in der Kunst eine große Gewalt. Selbst wo sie das Geringe und Zufällige, ja das Gemeine mit allen Mitteln der Realität darstellt, übt dasselbe einen zwingenden Zauber, wenn auch von widriger Art. Handelt es sich aber um das sinnlich Reizende, so erhöht sich dieser Zauber unendlich und berührt uns dämonisch. Wir brauchten dieses Wort bei Michelangelos Postulat einer physisch erhöhten Menschenwelt; mit ganz entgegengesetzten Mitteln bringt Correggio eine Wirkung hervor, die wiederum nicht anders zu bezeichnen ist. Er zuerst stellt in seinen Szenen den *Naturmoment* vollständig und vollkommen dar. Das Zwingende liegt nicht in dieser oder jener schönen und

buhlerischen Form, sondern darin, daß für die Existenz dieser Form eine unbedingte Überzeugung in dem Beschauer hervorgebracht wird vermöge der vollkommen wirklichen (und durch versteckte Reizmittel erhöhten) Mitdarstellung von Raum und Licht.

Unter seinen Darstellungsmitteln ist das *Helldunkel* sprichwörtlich berühmt. Das ganze 15. Jahrhundert zeigt eine Menge einzelner Versuche dieser Art, allein bloß mit dem Zweck, das einzelne möglichst vollständig zu modellieren. Bei Correggio zuerst ist das Helldunkel wesentlich für den Mitausdruck des malerisch geschlossenen Ganzen; in diesem Strom von Lichtern und Reflexen liegt gerade der Naturmoment ausgedrückt. Abgesehen davon wußte Correggio zuerst, daß die Oberfläche des menschlichen Körpers im Halblicht und im Reflex den reizendsten Anblick gewährt.

Seine *Farbe* ist in der Karnation vollendet und auf eine Weise aufgetragen, die ein ganz unendliches Studium der Erscheinung in Luft und Licht voraussetzt. In der Bezeichnung andrer Stoffe raffiniert er nicht; die Harmonie des Ganzen, der Wohllaut der Übergänge liegt ihm mehr am Herzen.

Das Hauptmerkmal seines Stiles aber ist die durchgängige *Beweglichkeit* seiner Gestalten, ohne welche es für ihn kein Leben und keine vollständige Räumlichkeit gibt, deren wesentlicher Maßstab ja die bewegte, und zwar mit dem vollkommenen Schein der Wirklichkeit bewegte, also je nach Umständen rücksichtslos *verkürzte* Menschengestalt ist[1]. Er zuerst gibt auch den Glorien des Jenseits einen kubisch meßbaren Raum, den er mit gewaltig wogenden Gestalten füllt. — Diese Beweglichkeit ist aber keine bloß äußerliche, sondern sie durchdringt die Gestalten von innen heraus; Correggio errät, kennt und malt die feinsten Regungen des Nervenlebens.

Von großen Linien, von strenger architektonischer Komposition ist bei ihm nicht die Rede, auch von der großen, befreienden Schönheit nicht. Sinnlich Reizendes gibt er in Fülle. Hier und da verrät sich auch eine tief empfindende

[1] Es ist kaum anders möglich, als daß Correggio das Hauptwerk seines einzigen Vorgängers in dieser Richtung, die Halbkuppel des Chores von SS. Apostoli zu Rom von *Melozzo da Forli* gekannt habe. (Ansicht Mündlers, von Waagen, Kunstblatt 1851, S. 158 gebilligt.) Sonach hätte er Rom überhaupt gekannt.

Seele, welche vom Wirklichen ausgehend große geistige Geheimnisse offenbart; es gibt Bilder des Leidens von ihm, welche zwar nicht großartig, aber durchaus edel, rührend und mit unendlichem Geist durchgeführt sind. (Von seinem
a Christus am Ölberg eine gute alte Kopie in den Uffizien.) Allein es sind Ausnahmen.

b Ein frühes Bild ist die *Ruhe auf der Flucht,* in der Tribuna der Uffizien, mit S. Bernhard; die Vorstufe der unten zu nennenden Madonna della Scodella. Hier zum erstenmal wird die Szene zum lieblichen Genrebild, was sie bei den Realisten des 15. Jahrhunderts trotz aller Züge aus der Wirklichkeit noch nicht ist. Einige Befangenheit zeigt sich in dem gleichgültigen Kopf der Mutter und in der Unschlüssigkeit des Kindes, die von Joseph gepflückten Datteln anzunehmen. Die Farbe ist noch ungleich, teilweise merkwürdig vollendet.

c Ebenda, vielleicht ebenfalls noch früh: *Madonna* im Freien vor dem auf Heu liegenden Kinde kniend — nicht mehr um es anzubeten, sondern um ihm lachend mit den Händen etwas vorzumachen; wunderbar gemalt, das Kind auf die anmutigste Weise verkürzt; die Mutter schon von derjenigen kleinlichen Hübschheit, welche ihr bei Correggio eigen bleibt. — (Der Kopf Johannes d. T. auf einer Schüssel, ebenda, ist keiner von den großartig Duldenden, nicht der enthauptete Prophet, sondern ein schon bei Lebzeiten kränklicher Frömmler — übrigens zweifelhaft. So auch der über die nackte Schulter sehende jugendliche Kopf derselben Sammlung, vielleicht Kopie aus der Schule der
d Caracci. — Im Pal. Pitti ein unbedeutendes Kindesköpfchen.)

e Entschieden sehr früh die große *Kreuztragung* in der Galerie von Parma; schon mit unbedingtem Streben nach Affekt (bis zur Brutalität) und mit Nichtachtung der Linien zugunsten der Formen komponiert; der Ausdruck der beiden Hauptgestalten wahr und ergreifend.

Von 1518 an, seit welchem Jahre Correggio in Parma seßhaft war, entstand jene Reihe von Meisterwerken, deren vorzüglichste nach Dresden und Berlin geraten sind. (Von
f der Dresdner Magdalena eine schöne alte Kopie bei Camuccini in Rom.) Doch besitzt auch Italien noch mehrere
g von höchster Bedeutung.

Im Museum von Neapel: das kleine Bildchen der *Vermählung der heil. Katharina,* leicht und kühn gemalt: daß das

Kind ob der befremdlichen Zeremonie fragend die Mutter ansieht, ist ganz ein Zug in der Art Correggios, der die Kinder nicht anders als naiv kennen wollte. (Der Christus auf dem Regenbogen, vatikanische Galerie, kann doch nur a
als caracceskes Bild gelten.)

Ebenda: *la Zingarella,* d. h. Madonna über das Kind ge- b
beugt auf der Erde sitzend, oben im Palmendunkel schweben reizende Engel. Correggio hebt in der Maria das Mütterliche hier und auch sonst nicht selten mit einer wahren Heftigkeit hervor, als fühlte er, daß er *seinem* Typus keine höhere Bedeutung verleihen könne. Die Ausführung vielleicht etwas früher, übrigens von größter Schönheit.

Auch die große *Freskomadonna* in der *Galerie* von *Parma* c
zeigt Mutter und Kind innig verschlungen; eines der schönsten Linienmotive Correggios; Köpfe und Hände wunderbar zusammengeordnet (dergleichen sonst seine starke Seite nicht ist); Hauptbeispiel seines weiblichen Idealkopfes mit den kolossalen Augenlidern und dem Näschen und Mündchen.

Ebenda: die berühmte *Madonna della Scodella,* eine Szene d
der Flucht nach Ägypten. Das zauberhafte Licht in dem heimlichen Waldraum, die liebenswürdigen Köpfe und die unbeschreibliche Herrlichkeit der ganzen Behandlung lassen es vergessen, daß das Bild wesentlich nach den Farben komponiert und in den Motiven überwiegend unklar ist. Was will das Kind, ja die Mutter selbst? was fangen die heftig bewegten Engel oben mit der Wolke an? wie hat man sich den Engel, welcher das Lasttier bindet, und denjenigen mit dem Rebenzweig vollständig entwickelt zu denken? Man scheue sich nur nicht, Fragen, die man an jeden Maler stellt, auch an Correggio zu stellen. Wer solche Wirklichkeit malt, ist zur Deutlichkeit doppelt verpflichtet.

Auch die *Madonna di S. Girolamo* (ebenda) wiegt durch e
eine fast (doch nicht ganz) ebenso erstaunliche Behandlung die großen sachlichen Mängel nicht auf. Hieronymus steht affektiert und unsicher, wie denn Correggio im Großartigen nirgends glücklich ist; das Kind, welches dem im Buche blätternden Engel winkt und mit den Haaren der Magdalena spielt, ist von einer unbegreiflichen Häßlichkeit, ebenso der Putto, welcher am Salbengefäß der Magdalena riecht[1]. Nur letztere ist ganz außerordentlich schön

[1] So daß man sich des Gedankens an eine ganz bestimmte Absicht kaum erwehren kann. Es ist hier Pflichtsache zu bekennen, daß in

und zeigt in der Art, wie sie sich hinschmiegt, die höchste Empfindung für eine bestimmte Art weiblicher Anmut.

a Die *Kreuzabnahme,* ebenda, vor allem ein Wunderwerk der äußern Harmonie. Der Kopf des liegenden Christus von höchst edelm Schmerzensausdruck, die übrigen aber beinah kleinlich und selbst grimassierend. Die Ohnmacht ist in der Maria sehr wirklich dargestellt, so daß man z. B. inne wird, wie sie die Herrschaft über den linken Arm verliert.

b Das Gegenstück (wie obiges auf damaszierte Leinwand gemalt): Die *Marter des heil. Placidus* und der *heil. Flavia;* in der malerischen Behandlung nicht minder ausgezeichnet. Ein verhängnisvolles Bild, dessen übelste Eigenschaften bei den Malern des 17. Jahrhunderts nur zu vielen Anklang gefunden haben. Verlangte man von Correggio diese Szene oder ist er hier freiwillig der erste Henkermaler, wie er anderwärts der erste ganz verbuhlte Maler ist? Höchst seelenruhig und kunstgerecht zieht der eine Henker der süßlichen Flavia die Flechte mit der Linken herunter und stößt sie mit dem Schwert unter die Brust; der andre zielt auf den ganz devot vor ihm knienden Placidus; rechts sieht man zwei Rümpfe von Enthaupteten, ja aus dem Rahmen schaut noch der Arm eines Henkers hervor, der einen blutigen Kopf trägt. Auf den ersten Blick erscheint das Ganze erstaunlich modern.

c Von den *Fresken* Correggios in Parma sind diejenigen in einem Gemach des aufgehobenen Nonnenklosters *S. Paolo* die frühesten. Über dem Kamin sieht man Diana in ihrem Wagen auf Wolken fahrend; am Gewölbe, welches über 16 trefflichen einfarbig gemalten Lünetten mythologischen Inhaltes emporsteigt, ist eine Weinlaube gemalt und in den runden Öffnungen derselben die berühmten Putten, zu zweien oder dreien in allerlei Verrichtungen gruppiert. Sie sind nicht schön im Raum, auch nicht in den Linien, überhaupt fehlte dem Maler das architektonische Element, das solchen Dekorationen zugrunde liegen muß; allein es sind

Toschis Stichen die Köpfe nicht selten versüßt sind — dies unbeschadet der hohen Achtung vor dem Meister, welchen ich noch wenige Monate vor seinem Ende in seinem Studio zu begrüßen das Glück gehabt habe. Es wäre sehr zu wünschen, daß die Aquarellkopien der Fresken Correggios, teils von Toschis, teils von seiner Schüler Händen, öffentliches Eigentum würden. Wer sie noch jetzt zu sehen Gelegenheit hat, versäume dies nicht.

Bilder der heitersten Jugend, Improvisationen voll von Leben und von Schönheit. (Gutes Reflexlicht bei Sonnenschein 10—12 Uhr.)

Bald darauf, 1520—1524, malte Correggio in S. Giovanni, und zwar wohl zuerst die schöne und strenge Gestalt des begeisterten Evangelisten in einer *Türlünette* des linken a Querschiffes. — Dann die *Kuppel.* (Im Februar war um 12 Uhr und gegen 4 Uhr die Beleuchtung am leidlichsten. S. 195, oben.) Es ist die erste einer großen Gesamtkomposition gewidmete Kuppel; Christus in der Glorie, von den auf Wolken sitzenden Aposteln umgeben, und zwar alles als Vision des unten am Rand angebrachten Johannes. Die Apostel sind echte Lombarden des nobeln Typus, von einer grandiosen Körperlichkeit; der greise, ekstatische Johannes (absichtlich?) unedler. Die völlig durchgeführte Untensicht, von welcher dieses Beispiel das früheste erhaltene und jedenfalls das früheste so ganz durchgeführte ist (vgl. S. 900, Anm.), erschien den Zeitgenossen und Nachfolgern als ein Triumph aller Malerei. Man vergaß, welche Teile des menschlichen Körpers bei der Untensicht den Vorrang erhalten, während doch der Gegenstand dieses und der meisten spätern Kuppelgemälde — die Glorie des Himmels — nur das geistig Belebteste vertragen würde. Man empfand nicht mehr, daß für diesen Gegenstand die Raumwirklichkeit eine Entwürdigung ist und daß überhaupt nur die ideale, architektonische Komposition ein Gefühl erwecken kann, welches demselben irgendwie gemäß ist. Nun ist schon hier gerade die Hauptgestalt, Christus, wahrhaft froschartig verkürzt; auch bei einzelnen Aposteln rücken die Knie bis gegen den Hals. Als Raumverdeutlichung, Stütze und Sitz, malerisch auch als Mittel der Abstufung und Unterbrechung dienen die Wolken, welche Correggio als konsistent geballte Körper von bestimmten Volumen behandelt. — Auch an den Pendentifs (Zwickeln) der Kuppel sitzen die an sich sehr schönen, nur übermäßig verkürzten Gestalten — je ein Evangelist und ein Kirchenvater — auf Wolken, während noch Michelangelo seinen Propheten und Sibyllen an ähnlicher Stelle feste Throne gegeben hatte.

Die *Halbkugel des Chores* derselben Kirche, mit der großen Krönung der Maria, wurde 1584 abgebrochen. Doch wurde die Hauptgruppe (Christus und Maria) gerettet und ist gegenwärtig in einem Gange der herzoglichen Bibliothek b

angebracht; außerdem hatten Annibale und Agostino Ca-
a racci fast das Ganze stückweise kopiert (sechs Stücke in der Galerie von Parma, mehrere im Museum von Neapel), und Cesare Aretusi wiederholte hernach an der neuen Halbkugel die ganze Komposition, so gut er konnte. — Ein leidenschaftlicher Jubel durchströmt den ganzen Himmel in dem geweihten Augenblick; die schönsten Engel drängen sich zu dem Heere zusammen. Aber die Madonna selbst ist weder naiv noch schön, Christus eine mittelmäßige Bildung. (Beide in den Kopien versüßt und so ohne Zweifel auch Johannes d. T.)

b Endlich malte Correggio 1526—1530 die *Kuppel des Domes* aus und gab sich dabei seiner Art von Auffassung des Übersinnlichen in ganz unbedingten Maße hin. Er veräußerlicht und entweiht alles. Im Zentrum (jetzt sehr verdorben) stürzt sich Christus der inmitten einer gewaltigen Engel- und Wolkenmasse heraufrauschenden Maria entgegen. Das Momentane ist allerdings überwältigend: der Knäuel zahlloser Engel, welche hier mit höchster Leidenschaft einander entgegenstürzen und sich umschlingen, ist ohne Beispiel in der Kunst; ob dies die würdigste Feier des dargestellten Ereignisses sein kann, ist eine andre Frage. Wenn ja, so war auch das mit einem bekannten Witzwort bezeichnete Durcheinander von Armen und Beinen nicht zu vermeiden, denn wäre die Szene wirklich, so müßte sie sich allerdings etwa so ausnehmen. — Weiter unten, zwischen den Fenstern, stehen die Apostel der Maria nachschauend; hinter ihnen auf einer Brustwehr sind Genien mit Kandelabern und Rauchfässern beschäftigt. In den Aposteln ist Correggio inkonsequent; wer so aufgeregt ist wie sie, bleibt nicht in seiner Ecke stehen; auch ihre vermeintliche Großartigkeit hat etwas merkwürdig Unwahres. Aber ganz wunderschön sind einige von den Genien, auch manche von den Engeln im Kuppelgemälde selbst, und vollends diejenigen, welche in den Pendentifs die vier Schutzheiligen von Parma umschweben. Es ist schwer, sich genau zu sagen, welcher Art die Berauschung ist, womit diese Gestalten den Sinn erfüllen. Ich glaube, daß hier Göttliches und sehr Irdisches durcheinander rinnen. Vielleicht faßt sie ein jüngeres Gemüt unschuldiger auf. (Bestes Licht auch für die Besteigung der Kuppel: gegen Mittag.)

c Außerdem sind noch in der *Annunziata* Reste einer Fresko-

lünette der Verkündigung erhalten; eine der einflußreichsten Kompositionen.

Von monumentalen Malereien mythologischen Inhaltes kenne ich in Italien außer den Fresken von S. Paolo nur den vom Adler emporgetragenen *Ganymed,* jetzt an der a
Decke eines Saales in der Galerie zu Modena. Eine von dem Bild in Wien ganz verschiedene Komposition, höchst meisterhaft in Wenigem.

Von Staffeleibildern ist die *Danae* im Pal. Borghese zu nen- b
nen. Vielleicht Correggios gemeinste Gestalt dieser Art, weil sie nicht einmal recht sinnlich ist; aber naiv und herrlich gemalt sind die beiden Putten, welche auf einem Probierstein einen goldenen Pfeil prüfen: der beredte Amor ist vollends der Genien im Dom von Parma würdig. — (Die Allegorie der Tugend im Pal. Doria zu Rom gilt als echte c
Skizze, wenn ich nicht irre, für eines der Temperabilder Correggios in der Sammlung der Handzeichnungen im Louvre.)

Wenn jemand die Gewandtheit bewundert, mit welcher Correggio unter allen möglichen Vorwänden nur immer das gegeben habe, was ihm am Herzen lag, nämlich bewegtes Leben in sinnlich reizender Form, so ist zu antworten, daß ein solcher Zwiespalt zwischen Inhalt und Darstellung, *wenn* er in Correggio existiert hat, die Kunst immer und unfehlbar entsittlicht. Der Gegenstand ist keine beliebige Hülle für bloße künstlerische Gedanken.

Bei keinem Meister sind die Schüler übler daran gewesen. Er nahm ihnen das, was die Meister zweiten und dritten Ranges in jener Zeit schätzenswert macht: den architektonischen Ernst der Komposition, die einfachen Linien, die Würde der Charaktere. Was aber ihm eigen war, dazu reichten wieder ihre Talente nicht aus, oder die Zeit war dafür noch nicht gekommen. In der Tat steht sein allbewunderter Stil über ein halbes Jahrhundert isoliert da; indem seine sämtlichen Schüler mit einer Art von Verzweiflung sich der römischen Schule in die Arme werfen.

Inzwischen erwuchsen aber seine wahren Erben: die Schule der Caracci, deren Auffassung dem tiefsten Kerne nach von der seinigen abhängig ist. Deshalb, weil die Modernen ihn ganz in sich aufnahmen, erscheinen uns seine eigenen Werke so oft als modern. Selbst was dem 18. Jahrhundert spezifisch eigen scheint, ist in ihm stellenweise vorgebildet.

a Die ganze Schule ist in der Galerie und den Kirchen von Parma stark repräsentiert. Man wird weniges Lobenswerte von *Pomponio Allegri* (Correggios Sohn), *Lelio Orsi*, *Bernardino Gatti*, Gutes und sehr Fleißiges von *Franc. Rondani* (Dom, Fresken der fünften Kapelle, rechts), mehreres noch ganz Angenehme von *Michelangelo Anselmi*, auch wohl von *Giorgio Gandini* vorfinden, das meiste an Zahl jedenfalls von der Malerfamilie der *Mazzola* oder *Mazzuoli*, welche sich in diesem Jahrhundert ganz an Correggio anschloß. *Girolamo Mazzola* verschmelzt bisweilen einen Zug älterer Naivität mit der Art Correggios und der römischen Schule zu einem wunderlichen Rokoko. Im ganzen ist er weniger widerwärtig als sein berühmterer Vetter.

Francesco Mazzola, genannt Parmegianino (1503—1540).
b Seine „Madonna mit dem langen Halse" im Pal. Pitti zeigt mit ihrer unleidlichen Affektation, wie falsch die Schüler den Meister verstanden hatten, indem sie glaubten, sein Zauber liege in einer gewissen aparten Zierlichkeit und Präsentationsweise der Formen, während doch das momentane Leben der reizenden Form die Hauptsache ist. Anderswo ist Parmegianino ergötzlich durch die Manieren der großen Welt, welche er in die heiligen Szenen hineinbringt.
c Seine heil. Katharina (Pal. Borghese in Rom) lehnt die Komplimente der Engel mit einem unbeschreiblichen bon genre ab; bei der pomphaften Heiligencour im Walde
d (Pinacoteca von Bologna) gibt die Madonna nur mit vornehmster Zurückhaltung das Kind der heil. Katharina zum Karessieren her.

Allein im Porträt, wo das vermeintlich Ideale wegfiel, ist Parmegianino einer der trefflichsten seiner Zeit. Im Mu-
e seum von Neapel gehören seine Bildnisse des „Columbus", des „Vespucci" (beide willkürlich so benannt), dasjenige des De Vincentiis und das der eigenen Tochter des Meisters zu den Perlen der Galerie, während die Kolosse des Pythagoras und Archimedes abscheulich, die Lucretia und die Madonna mindestens ungenießbar sind. Ebenso ist sein
f eignes Porträt in den Uffizien — der wahre bell' uomo von Stande — eines der besten der ganzen Malersammlung, während die heil. Familie (Tribuna) nur durch die phantastisch beleuchtete Landschaft erträglich wird. In einem andern Saal eine ganz kleine Madonna von ihm, eines der besten Linienmotive der Schule.

Es folgt die Malerei der höchsten Augenlust, die *venezianische*. Es ist ein denkwürdiges Phänomen, daß sie gerade die höhern Ideale menschlicher Bildung nicht erreicht noch erreichen will, weil dieselben über das bloße wonnevolle Dasein hinaus zu einer höhern Tätigkeit drängen. Noch merkwürdiger aber ist, daß diese Schule mit dem (verhältnismäßig) geringsten Gehalt an sog. poetischen Gedanken durch die bloße Fülle der *malerischen* Gedanken alle andern Schulen an Wertschätzung erreicht und die meisten weit übertrifft. Ist dies bloß Folge der Augenlust? oder dehnt sich das Gebiet der Poesie weit hinab in diejenigen Regionen aus, welche wir Laien bloß der malerischen Durchführung zuweisen? Gehört nicht schon die dämonische Wirkung dahin, welche das in Raum und Licht wirklich gemachte Sinnlich-Reizende bei Correggio ausübt? Bei den Venezianern, auf welche er gar nicht ohne Einfluß blieb (schon auf Tizian nicht), ist dieses ebenfalls das Hauptthema, nur ohne die bei Correggio wesentliche Beweglichkeit; ihre Gestalten sind weniger empfindungsfähig, aber im höchsten Grade genußfähig.

Der sprichwörtliche Vorzug ist hier das *Kolorit*, das schon bei den Malern der vorhergehenden Generation (S. 777) jene hohe Trefflichkeit erreicht hatte, jetzt aber in seiner Vollendung auftrat. Das höchst angestrengte Studium auf diesem Gebiete war offenbar ein doppeltes: einerseits realistisch, indem alle Spiele des Lichtes, der Farbe, der Oberflächen von neuem nach der Natur ergründet und dargestellt wurden, so daß z. B. jetzt auch die Stoffbezeichnung der Gewänder eine vollkommene wird; anderseits aber wurde das menschliche Auge genau befragt über seine Reizfähigkeit, über alles, was ihm Wohlgefallen erregt. Das dem Laien Unbewußte wurde dem Maler hier klarer als in andern Schulen bewußt.

Welche Gegenstände hiernach für diese Meister die glücklichsten waren, ist leicht zu erraten. Je näher sie dieser Sphäre bleiben, desto größer sind sie, desto zwingender die Eindrücke, welche sie erregen.

Unter den Schülern Giov. Bellinis, welche die Hauptträger der neuen Entwicklung sind, gibt *Giorgione* (eigentlich Barbarelli, 1477?—1511) dieselbe auf eine ganz besonders eindringliche, wenn auch einseitige Weise zu erkennen.

Die Belebung *einzelner Charaktere* durch hohe, bedeutende

Auffassung durch den Reiz der vollkommensten malerischen Durchführung war schon in der vorigen Periode so weit gediehen, daß eine abgesonderte Behandlung solcher Charaktere nicht länger ausbleiben konnte. So wie die vorige Periode ihr Bestes schon in jenen Halbfigurenbildern der Madonna mit Heiligen zu geben imstande ist (S. 780, 781), so gibt nun Giorgione dergleichen Bilder profanen, bloß poetischen Inhaltes und auch einzelne Halbfiguren, die dann schwer von dem bloßen Porträt zu trennen sind. Er ist der Urvater dieser Gattung, welche später in der ganzen modernen Malerei eine so große Rolle spielt. Allein er malt nicht deshalb kostümierte Halbfiguren, weil ihm ganze Figuren zu schwer wären, sondern weil er darin einen abgeschlossenen poetischen Inhalt zu verewigen imstande ist. Venedig bot in dieser Zeit der erzählenden, dramatischen Malerei nur wenige Beschäftigung; es fehlen die großen Freskounternehmungen von Rom und Florenz; der Überschuß an derartiger Begabung aber brachte es zu Einzelfiguren, wie sie keine andre Schule schafft. Soll man sie historische oder novellistische Charaktere nennen? bald überwiegt mehr die freie Tatfähigkeit, bald mehr das schönste Dasein.

a Die erste Stelle nimmt die *Lautenspielerin* im Pal. Manfrin zu Venedig ein, leicht und mit unglaublicher Meisterschaft hingemalt; ein schönes inspiriert aufwärtsblickendes Weib, erfüllt von künftigem Gesange in einer Landschaft. (Ebenda, noch ungleich befangener, eine Dame in hellem Kleid und
b Toque.) — Im Pal. Borghese: Saul mit Goliaths Haupt, vor welchem sich der junge David zu entsetzen scheint; oder ist der so düster vor sich hinblickende Geharnischte David selbst und der andre nur ein Knappe? Hier wo sich der Einzelcharakter so trotzig vor den Beschauer hinstellt, ist Giorgione der rechte Vorläufer Rembrandts. — Eine ge-
c ringere Inspiration ähnlicher Art: der Geharnischte mit seinem Knappen, in den Uffizien. — Im Pal. Pitti: Faun
d und Nymphe, die letztere ein eigentümliches venezianisches Ideal, in der Zeichnung hier und da sorglos. — Ebenda: *das Konzert,* vorzüglich anregend zu Vermutungen über die geistige Entstehungsweise solcher Bilder; mit wenigem
e unergründlich tief erscheinend. — (Wiederholung oder Reminiszenz im Pal. Doria zu Rom.) — Ein Johannes d. T. im Pal. Pitti hängt zu dunkel.

f Eigentliche *Porträts:* der Johanniter (Uffizien), einer jener

höchst adligen venezianischen Köpfe, welche sich dem Christuskopf Bellinis und Tizians nähern, auch äußerlich durch das gescheitelte lange Haar, den bloßen Hals usw. — Franziskus Philetus (Pal. Brignole in Genua), ein vortreffliches Gelehrtenbildnis. — (Das Porträt, welches im Pal. Spada zu Rom Giorgione heißt, ist von einem andern trefflichen Venezianer.) a b

Die Hälfte der Werke Giorgiones befindet sich im Auslande, darunter auch die wenigen Andachtsbilder, mit Ausnahme des *S. Sebastian* (Brera zu Mailand), einer in Stellung, Bildung und Farbe sehr energischen und edeln Gestalt, die sich mit übers Haupt gebundenen Armen trefflich lebendig entwickelt. — Dagegen besitzt Italien noch einige „Novellenbilder" von ihm. Wir dehnen diesen Namen auch über die biblischen Szenen aus, insofern dieselben nicht für Kirche und Andacht gemalt, sondern nur aus dem Drang nach Darstellung eines reichen und farbenschönen Daseins entstanden sind. Drei frühe kleine Bildchen in den Uffizien: das Urteil Salomonis, eine Sage aus der Jugend des Moses (nach Ungers Berichtigung, Kunstbl. 1851, S. 130) und eine Anzahl von Heiligen auf einem Altan an einem See, alle noch mit paduanischer Härte und Glanz gemalt, zeigen auf merkwürdige Weise, wie dem Venezianer das Ereignis der Vorwand wird zur Darstellung der bloßen Existenz auf bedeutendem landschaftlichem Hintergrunde. Aus seiner spätern, goldenen Zeit stammt dann die *Findung Mosis* (Brera in Mailand, dem Bonifazio zugeschrieben). Verglichen mit dem Bilde Raffaels (Loggien) wird man das Ereignis als solches ungleich weniger deutlich und ergreifend dargestellt finden, allein welcher Neid erfaßt die moderne Seele, wenn Giorgione aus dem täglichen Leben, das ihn umgab, aus diesen genießenden Menschen in ihren reichen Trachten eine so wonnevolle Nachmittagsszene zusammenstellen konnte! Die höchste Wirkung liegt analog wie bei den Charakteren Bellinis (S. 778) darin, daß man das Gemalte für möglich und noch vorhanden hält. — Eine kleinere Findung Mosis im Pal. Pitti. — Das Bild im Pal. Manfrin, als „Familie Giorgiones" bezeichnet, ist ein eigentliches und zwar frühes Genrebild in reicher Landschaft. c d e f g

Ebenda: der *Astrolog;* eine Improvisation mit manchen Nachlässigkeiten; der Reiz derselben liegt hauptsächlich darin, daß der Phantasiegegenstand so einfach, in einem (für uns) idealen Kostüm und in demjenigen idealen Raum

(einer freien Landschaft) dargestellt ist, welcher der echten italienischen Novelle zukommt; in einem sog. Fauststübchen hätte Giorgione keinen Spielraum. — Endlich sein größtes, und zwar ganz phantastisches Werk (Akademie
a von Venedig): der *Seesturm,* erregt und hier personifiziert durch schwimmende und auf Schiffen fahrende Dämonen, welche sich vor der Barke mit den drei Schutzheiligen verzweifelnd flüchten.

Unter Giorgiones Schülern ist *Sebastiano del Piombo* (1485—1547) der wichtigste; als Exekutanten Michelangelos haben wir ihn bereits (S. 831) genannt. Aus seiner frühern, venezianischen Zeit stammt das herrliche Hoch-
b altarbild in *S. Giovanni Crisostomo;* der Heilige der Kirche schreibt am Pult, umgeben von andern Heiligen, worunter hauptsächlich die Frauen als allerschönste Typen der Schule (grandios und noch ohne Fett) auszuzeichnen sind. — Ob
c die Darstellung im Tempel (Pal. Manfrin) von ihm und noch aus seiner venezianischen Zeit ist, lasse ich unentschieden; jedenfalls aber gehört hierher ein wundervolles
d Porträt in den Uffizien: ein *Mann in Brustharnisch,* Barett und roten Ärmeln, hinter ihm Lorbeerstämme und eine Landschaft. — Etwa aus dem Anfang seiner römischen
e Zeit: die Marter der heil. Apollonia (Pal. Pitti); ein Rest venezianischen Erbarmens gab ihm den Gedanken ein, die Zangen der Peiniger noch nicht unmittelbar in dem schön modellierten Körper wühlen zu lassen. — Aus der spätern
f Zeit: Madonna das schlafende Kind aufdeckend (Museum von Neapel), großartig im Sinne der römischen Schule, aber gleichgültig neben Raffaels Madonna di Loreto; —
g das Altarbild in der Cap. Chigi zu S. M. del popolo in Rom; — endlich mehrere Porträts, sämtlich über lebensgroß, welche uns lehren, wie Michelangelo Bildnisse aufgefaßt
h wissen wollte. Das wichtigste: *Andrea Doria* (Pal. Doria in Rom), sehr absichtlich einfach, die alternden Züge schön,
i kalt und falsch; — ein Kardinal (Museum von Neapel); — ein Mann im Pelzmantel (Pal. Pitti), von grandiosen Zügen. — Das Bildnis der Vittoria Colonna, welches vor einiger Zeit in Rom auftauchte und allgemeine Bewunderung erregte, hat der Verfasser leider nicht gesehen und weiß auch dessen jetzigen Besitzer nicht. — (Der einzige Schüler Se-
k bastianos, *Tommaso Laureti,* verrät in den Fresken des zweiten Saales im Konservatorenpalast auf dem Kapitol — Szenen der römischen Geschichte, M. Scævola, Brutus und

seine Söhne usw. — mehr das Vorbild Giulios und Sodomas; in seiner spätern Zeit, zu Bologna, erscheint er mehr als Naturalist in Tintorettos Art; Hochaltar von S. Giacomo a maggiore usw.)

Giovanni da Udine (S. 267 u. f.) ist in dem einzigen beträchtlichen Bilde seiner frühern Zeit, einer Darstellung Christi b zwischen den Schriftgelehrten nebst den vier Kirchenlehrern (Akademie von Venedig) ein selbständiger venezianischer Meister ohne kenntlichen Anklang an seinen Lehrer Giorgione; eher etwas bunt, aber mit großartigen Zügen. Ein Halbfigurenbild der Gal. Manfrin, Madonna mit zwei c Heiligen, erscheint in der leichten, schönen Behandlung der Köpfe eher wie eine Verklärung des Cima als wie ein Bild aus Giorgiones Schule. (Ob richtig benannt?) — *Francesco Torbido,* genannt *il moro,* brachte zuerst den entschiedenen venezianischen Stil aus dieser Schule nach *Verona.* Sein einziges Hauptwerk daselbst, die Himmelfahrt Mariä in der d Hauptkuppel des Domchores, gehört nicht ganz ihm selbst, sondern ist nach Kartons des Giulio Romano ausgeführt, welcher dabei unter Correggios Einfluß stand, und dessen Raumwirklichkeit mit seinem eignen Stil in Einklang zu bringen suchte, man beachte auf welche Weise.

Nicht Schüler Giorgiones, wohl aber Ausbilder und Erweiterer dessen, was er erstrebt hatte, war *Jacopo Palmavecchio* (geb. 1476—1482), bei welchem die Existenzmalerei bereits ihre höchste Vollendung zu erreichen scheint. Er ist wesentlich der Schöpfer jener etwas überreich, bei ihm aber noch sehr edel und besonders zutrauenerweckend gebildeten weiblichen Charaktere, wie sie die spätere venezianische Schule vorzüglich liebt. Er produzierte mühsam und sein Kolorit hat nicht die vollkommene Freiheit mehrerer seiner Schulgenossen, wohl aber die vollste Glut und Schönheit. Wo er einen dramatischen Inhalt zu geben sucht (Akademie von Venedig: das überfüllte e Halbfigurenbild von der Heilung des besessenen Mädchens, — ebenda: Mariä Himmelfahrt), muß man sich an Ausführung und einzelnes halten; am besten gelang ihm noch die ruhige Szene von *Emmaus* (Pal. Pitti), wo zwar der f Christus schwächlich geraten, die Wahrheit und das schöne Dasein alles übrigen aber erstaunlich ist; man kann nichts echt Naiveres sehen als den aufwartenden Schifferjungen, der dem einen überraschten Apostel ins Gesicht sieht. — (Ist vielleicht die Auferstehung in S. Francesco della Vigna zu g

Venedig, zweite Kapelle links, von ihm?) — Sein Hauptwerk ist die Gestalt der *heil. Barbara* (mit unbedeutenden Seitenbildern) in S. Maria formosa zu Venedig, erster Altar rechts, der Kopf von einer wahrhaft zentralen venezianischen Schönheit, das Ganze mit der höchsten Gewalt und Wissenschaft der Farbe und Modellierung vollendet. Allein der unentschiedene Schritt, der unplastische Wurf des Gewandes, die überzierliche Kleinheit der Hand, welche die Palme hält — dies alles verhindert, daß dem Beschauer dabei raffaelisch zumute wird. — Von größern Altarbildern ist mir in Venedig nur das ganz verdorbene in S. Zaccaria bekannt (an einer Wand der linken Nebenkapelle rechts), eine thronende Madonna mit Heiligen, kenntlich an dem im Profil sitzenden Geigenengel, ehemals sehr schön. — Die übrigen „Sante Conversacioni" sind teils Halbfigurenbilder, teils Breitbilder mit knienden und sitzenden Figuren, für die Hausandacht. Immer derselbe Klang, hier einfacher, dort reicher; hier auf einer höhern, dort auf einer tiefern Gamme von Farben; hier mit schlichtem, dort mit prächtigem landschaftlichen Hintergrund; die Madonna in der Mitte gerne unter dem Schatten eines Baumes. Die köstlichsten Bilder dieser Art: Pal. Manfrin; — Pal. Borghese in Rom; — Museum von Neapel; — noch sehr schöne: Pal. Adorno in Genua; — Pal. Colonna in Rom (wo noch ein andres herrliches Bild ähnlicher Art, kenntlich an der zwei Augen auf Nadeln haltenden S. Lucia, als Jugendwerk Tizians gilt); — Pal. Pitti, u. a. a. O. — Ein schönes Altarbild von fünf größern Figuren (in der Mitte Johannes d. T.) auf dem ersten Altar rechts in S. Cassiano zu Venedig sieht eher dem Rocco Marconi ähnlich. — Das Porträt eines reichgekleideten Mathematikers (Pal. Pitti), ein Kopf von der hohen Gattung des Johanniters (S. 909, f).

Rocco Marconi, im Gedanken durchaus von den Genannten abhängig, in der Farbe glühend und transparent wie wenige, in den Charakteren ungleich, hat sich einmal zu einer großen Leistung zusammengenommen: die Kreuzabnahme (Akademie von Venedig). Seine Halbfigurenbilder mit dem venezianischen Lieblingssujet der Ehebrecherin vor Christo (Pal. Manfrin; — S. Pantaleone, Kapelle links vom Chor, u. a. a. O.) sind seelenlos aufgeschichtet; — sein Christus zwischen zwei Aposteln ist das eine Mal (Akademie von Venedig) in Anordnung und Charakteren unfrei, das andre Mal (S. Giov. e Paolo, rechts Querschiff) eines der besten Bilder

der Schule, mit den schönsten, mildesten Köpfen, zumal des Christus, der sich dem Christus Bellinis nähert. — Eine einzelne Halbfigur (in der Akademie) ist wiederum [a] schwächer.

Lorenzo Lotto, halb Lombarde, halb Venezianer, ist in den Bildern der letztern Art, namentlich wo er sich dem Giorgione nähert, ein trefflicher Meister; so in dem Bilde al Carmine, zweiter Altar links, wo S. Nicolaus mit drei Engeln und zwei Heiligen auf Wolken über einer morgendämmernden Meeresbucht schwebt; noch in äußerster Verderbnis ein herrliches poetisches Werk. — Im rechten Querschiff von SS. Giov. e Paolo der von Engeln umgebene S. Antonin, [c] dessen Kapläne Bittschriften annehmen und Almosen verteilen. — Madonnen mit Heiligen mehr in Palmas Art: Pal. [d] Manfrin; Uffizien usw. — Das Halbfigurenbild der drei [e] Menschenalter, im Pal. Pitti, sehr ansprechend in Giorgiones Art. — In S. Giacomo dall' Orio ein Altarbild im linken Querschiff, thronende Madonna mit vier Heiligen, ein Werk [f] seines Alters (1546).

In der Mitte der Schule steht die gewaltige Gestalt des *Tizian* (Vecellio, 1477—1576), der in seinem fast hundertjährigen Leben alles, was Venedig in der Malerei vermochte, in sich aufgenommen oder selbst hervorgebracht oder vorbildlich in der jüngern Generation geweckt hat. Es ist kein geistiges Element in der Schule, das er nicht irgendwo vollendet darstellt; allerdings repräsentiert er auch ihre Beschränkung.

Der göttliche Zug in Tizian besteht darin, daß er den Dingen und Menschen diejenige Harmonie des Daseins anfühlt, welche in ihnen nach Anlage ihres Wesens sein sollte oder noch getrübt und unkenntlich in ihnen lebt; was in der Wirklichkeit zerfallen, zerstreut, bedingt ist, das stellt er als ganz, glückselig und frei dar. Die Kunst hat diese Aufgabe wohl durchgängig; allein keiner löst sie mehr so ruhig, so anspruchslos, mit einem solchen Ausdruck der Notwendigkeit. In ihm war diese Harmonie eine prästabilierte, um einen philosophischen Terminus in einem besondern Sinn zu brauchen. Alle äußern Kunstmittel der Schule besaß er wohl in einem besonders hohen Grade, doch erreichen ihn mehrere im einzelnen Fall. Wesentlicher ist immer seine große Auffassung, wie wir sie eben geschildert haben.

Sie ist am leichtesten zu beobachten in seinen *Porträts* (vgl. S. 488), in deren Gegenwart man allerdings die Frage zu

vergessen pflegt: wie der Meister aus den zerstreuten und verborgenen Zügen diese großartigen Existenzen möge ins Leben gerufen haben. Wer aber nach dieser Seite hin eindringen will, für den bedarf es keines erläuternden Wortes
a mehr. — In Venedig: Galerie Manfrin: das Porträt des Ariost, im grauen Damastkleide; — Caterina Conaro. —
b Akademie: der Prokurator Sopranzo, dat. 1514 (eher 1543).
c — In Florenz: Pal. Pitti: der sog. Pietro Aretino, Urbild eines bestimmten Typus südländischer Frechheit; — Vesalio (?); — der greise Cornaro; — namenloses Bild eines blonden schwarzgekleideten Mannes mit Kette; — dann das Kniestück des Ippolito Medici im ungarischen (vielleicht vom Maler gewählten?) Kleide; — das sehr verdorbene Karls V. im Prachtkleide; — endlich in ganzer Figur: Philipp II.; — und ein Mann in schwarzem Kleid, von gemeinen Zügen, aber offen in seiner Art und sehr distinguiert (hinten eine Architektur mit Relief am Sockel). — In den Uffizien:
d Erzbischof Beccadelli von Ragusa (1550); — der Bildhauer, auf eine Büste gelehnt (etwa von Morone??); — der Herzog von Urbino, im Harnisch, vor einer roten Plüschdraperie stehend; — die ehemals schöne, alternde Herzogin im Lehnstuhl; — ein Geharnischter im Profil, noch in der Art des Giorgione; — Caterina Cornaro als heil. Katharina, mehr ideal und wie aus der Erinnerung gemalt als das Bild des
e Pal. Manfrin. — In Rom: bei Camuccini: der Admiral; — und das wunderbare, frühe, an Giorgione erinnernde Porträt eines Mannes mit feinem Bart und strengen Zügen. —
f Im Pal. Corsini: Halbfigur Philipps II., das beste unter
g dessen Bildnissen. — Im Pal. Colonna: Onuphrius Panvinius; — (ebenda von einem andern Venezianer, angeblich Girolamo da Treviso: das schöne Bild eines Medailleurs
h oder Münzsammlers). — Im Museum von Neapel: Paul III. (wovon eine verkleinerte, wahrscheinlich eigenhändige Wiederholung bei Camuccini in Rom); — außerdem mehrere im Dunkel hängende und zweifelhafte Bilder; die beiden Karls V. scheinen Kopien zu sein.

Es folgen nun einige Bilder, bei welchen man stets im Zweifel sein wird, wie weit sie als Porträts, wie weit aus reinem künstlerischem Antriebe gemalt sind, und ob man mehr eine bestimmte Schönheit, oder ein zum Bilde gewordenes Pro-
i blem der Schönheit vor sich hat. — Scheinbar dem Porträt noch am nächsten: *la Bella* im Pal. Pitti; die Kleidung (blau, violett, gold, weiß) wahrscheinlich vom Maler ge-

wählt, mit dem lieblich üppigen Charakter des Kopfes geheimnisvoll zusammenstimmend. — Dann der erhabenste weibliche Typus, den Tizian hervorgebracht hat: *la Bella* a im Pal. Sciarra zu Rom (die Kleidung weiß, blau und rot; trotz der mehr schwärzlichen Schatten in der Karnation unzweifelhaft von Tizian; unten links die Chiffre TAM- b BEND); — und die *Flora* in den Uffizien, mit der Linken das Damastgewand heraufziehend, mit der Rechten Röslein darbietend. Welches auch die Schönheit des Weibes gewesen sein möge, das die Anregung zu diesen beiden Bildern gab, jedenfalls hat erst Tizian sie auf diejenige Höhe gehoben, welche dieses Haupt gewissermaßen als Gegenstück des venezianischen Christuskopfes erscheinen läßt. — (Die sog. Schiava im Pal. Barberini zu Rom ist wohl nur das c Werk eines Nachstrebenden.) — Vielleicht ist auch das schöne Bild von *drei Halbfiguren,* welches im Pal. Manfrin d Giorgione heißt, eher von Tizian: ein junger Nobile, der sich zu einer Dame umwendet, deren Züge an die Flora erinnern, auf der andern Seite ein Knabe mit Federbarett. Die Trachten sind wohl erst diejenigen um 1520.

Sodann hat Tizian in einzelnen *nackten Gestalten* wiederum andre Probleme eines hohen Daseins gelöst, wobei zugleich die malerische Darstellung einen vielleicht nie mehr erreichbaren Triumph feiert. In der Tribuna der *Uffizien* e die beiden berühmten Bilder, das eine als *Venus* bezeichnet durch Anwesenheit des Amor, das andre ohne irgendeine mythologische Andeutung, doch ebenfalls Venus genannt. Dieses letztere ist wohl das frühere; der Kopf trägt die Züge der Bella im Pal. Pitti[1]. Gestalten dieser Art sind es, welche sooft unsrer jetzigen (zumal französischen) Malerei das Konzept verrücken. Warum sind dieses ewige Formen, während die Neuern es so selten über schöne Modellakte hinausbringen? Weil Motiv und Moment und Licht und Farbe und Bildung miteinander im Geiste Tizians entstanden und wuchsen. Was auf diese Weise geschaffen ist, das ist ewig. Die wonnig leichte Lage, die Stimmung der Karnation zu dem goldenen Haar und zu dem weißen Linnen und so viel andre Einzelschönheiten gehen hier durchaus in der Harmonie des Ganzen auf, nichts präsentiert sich abgesondert. Das andre Bild, in den Linien der Hauptgestalt ähnlich, schildert doch einen andern Typus und erhält durch den roten Sammetteppich statt des Linnen, sowie

[1] Auch jene Herzogin von Urbino (S. 915, d) trägt denselben Typus.

durch den landschaftlichen Hintergrund einen wesentlich neuen Sinn. — Eine dritte liegende Figur, auf einem Lager
a mit rotem Baldachin, in der Academia di S. Luca zu Rom, ist durch eine Schrifttafel als Vanitas bezeichnet; ein sehr schönes Werk, dessen nähere Untersuchung der Verfasser jedoch versäumt hat.

In den *einzelnen* Gestalten *heiligen* Inhalts wird man bei Tizian fast niemals die möglichst würdige und angemessene Darstellung des Gegenstandes suchen dürfen, von welchem sie den Namen tragen. Überhaupt gehen tizianische Charaktere, so groß und in gewissem Sinne historisch sie an sich sind, doch nicht leicht in irgendeine geschichtliche Bedeutung auf; ihr besonderes Leben überwiegt.

In der bekannten *Magdalena* z. B. sollte wohl die bußfertige Sünderin dargestellt werden, allein in dem wundervollen Weib, deren Haare wie goldene Wellen den schönen Leib
b umströmen, ist dies offenbar nur Nebensache. (Hauptexemplar: Pal. Pitti; — mit gestreiftem Überwurf bekleidet,
c übrigens noch von Tizian selbst, im Museum von Neapel;
d — geringere Exemplare und Kopien: Pal. Doria in Rom, u. a. a. O.) — Schon eher ist in dem einsamen Bußprediger
e *Johannes* (Akademie von Venedig) eine strenge Gegenstandswahrheit beobachtet; ein edler Kopf, vielleicht etwas nervös leidend, mit dem Ausdruck des Kummers; er winkt mit der Rechten die Leute herbei. (Raffaels Johannes S. 854.) — Der S. Hieronymus, von welchem Italien wenig-
f stens ein gutes Exemplar (Brera zu Mailand) besitzt, ist malerisch genommen ein hochpoetisches Werk, energische Bildung, schöne Linien, ein prächtiges Ensemble des Nackten, des roten Gewandes, des Löwen, mit jenem steilen waldigen Hohlweg als Hintergrund; allein der Ausdruck der begeisterten Askese ist nicht innerlich genug. — In einzelnen *Christusköpfen* dagegen hat Tizian das Ideal Bellinis auf tiefsinnige, überaus geistreiche Weise neu gebildet. Der schönste findet sich in Dresden (Cristo della moneta); der-
g jenige im Pal. Pitti ist ebenfalls noch ein edles Spezimen.
h — Die große Freskofigur des *S. Christoph* im Dogenpalast (unten an der Treppe neben der Capella) ist wohl eines derjenigen Werke Tizians, aus welchen ein frischer, von Correggio empfangener Eindruck hervorzuleuchten scheint.

Nach dem Gesagten kann es nicht mehr zweifelhaft sein, welche unter den größern *Kirchenbildern* den reinsten und vollkommensten Eindruck hervorbringen müssen; es

sind die ruhigen Existenzbilder, meist Madonnen mit Heiligen und Donatoren. Hier, wo ein Klang, eine Stimmung das Ganze erfüllen darf, wo die besondere historische Intention zurücktritt, ist Tizian ganz unvergleichlich groß. Das früheste dieser Bilder, *S. Markus* zwischen vier Heiligen a
thronend, im Vorraum der Sakristei der *Salute,* ist ein Wunderwerk an Reife und Adel der Charaktere, in gewaltig leuchtendem Goldton. — Eine eigentliche Santa conversazione ist dann das großartige späte Bild der *vatikanischen* b
Galerie; sechs Heilige, zum Teil von gemäßigtem, ekstatischem Ausdruck, bewegen sich frei vor einer Trümmernische, über welcher auf Wolken die Madonna erscheint; zwei Engel eilen, dem Kind Kränze zu bringen, welche es in seligem Mutwillen herunterwirft; weiter oben sieht man noch den Anfang einer Strahlenglorie (deren halbrunder Abschluß, mit der Taube des heil. Geistes, noch vorhanden, aber auf die Rückseite umgebogen sein soll). — Endlich das wichtigste und schönste aller Präsentationsbilder, durch welches Tizian die Auffassung solcher Gegenstände für die ganze Folgezeit neu feststellte, nach malerischen Gesetzen der Gruppen- und Farbenfolge, in freier, luftiger Räumlichkeit. Es ist das Gemälde in den *Frari,* auf einem der ersten c
Altäre links: mehrere Heilige empfehlen der auf einem Altar thronenden Madonna die unten knienden Mitglieder der Familie Pesaro. Ein Werk von ganz unergründlicher Schönheit, das der Beschauer vielleicht mit mir unter allen Gemälden Tizians am meisten persönlich lieb gewinnen wird. Einzelne *Madonnen* mit dem Kinde, im Freien oder vor einem grünen Vorhang u. dgl., kommen hin und wieder vor. Eine kleine, frühe und sehr schöne im Pal. Sciarra zu Rom. Über eine reife Mütterlichkeit, allerdings der liebenswürdig- d
sten Art, geht ihr Ausdruck nicht hinaus.

Biblische und andre heilige Szenen sind um so viel harmonischer, je einfacher die dargestellten Beziehungen sind. In der Akademie: die Heimsuchung, das früheste bekannte Ge- e
mälde des Meisters.

In S. Marcilian, erster Altar links, der junge Tobias mit f
dem Engel, ein ganz naives Bild kindlicher Beschränktheit unter himmlischem Schutze.

In S. Salvatore, letzter Altar des rechten Seitenschiffes: eine g
ganz späte Verkündigung. — Von den reichern Kompositionen nimmt die berühmte *Grablegung* (im Pal. Manfrin) h
wohl die erste Stelle ein. Man soll nicht mit dem Verglei-

chen anfangen; allein hier drängt sich die Parallele mit der borghesischen Grablegung Raffaels unabweislich auf. An dramatischem Reichtum, an Majestät der Linien kann sich das Werk Tizians mit jenem nicht messen; die Stellungen der wenigsten Figuren werden auch nur genügend erklärt. Aber die Gruppe ist nicht nur nach Farben unendlich schön gebaut, sondern auch in dem Ausdruck des geistigen Schmerzes allem Höchsten gleichzustellen. Kein Zug des Pathos liegt außerhalb des Ereignisses, keiner überschreitet auch die Grenzen des edlern Ausdruckes wie z. B. bei Correggio, dessen Grablegung (S. 903, a) nur in der Darstellung des Lichtes und der Räumlichkeit einen Vorzug hat, im wesentlichen aber Tizian lange nicht erreicht. — Die große
a Kreuzabnahme in der Akademie, das *letzte* Bild desselben, zeigt in zerfließenden Formen und etwas gesetzlosen Linien noch einen wahren und großen Affekt und glühende Farben.
b — In der ebenfalls sehr späten Transfiguration (Hochaltar von S. Salvatore) reichten allerdings die Kräfte nicht mehr aus. — Aber in der Mitte seiner Laufbahn sammelte sich
c Tizian zu einem Altarbild sondergleichen: *Mariä Himmelfahrt* (Akademie, ehemals auf dem Hochaltar der Frari; wegen dieser beträchtlich hohen Aufstellung sind die Apostel schon etwas in der Untensicht dargestellt).

Die untere Gruppe ist der wahrste Glutausbruch der Begeisterung; wie mächtig zieht es die Apostel, der Jungfrau nachzuschweben! in einigen Köpfen verklärt sich der tizianische Charakter zu himmlischer Schönheit. Oben, in dem jubelnden Reigen, ist von den erwachsenen Engeln der, welcher die Krone bringt, in ganzer, herrlicher Gestalt gebildet; von den übrigen sieht man nur die überirdisch schönen Köpfe, während die Putten in ganzer Figur, ebenfalls in ihrer Art erhaben, dargestellt sind. Wenn Correggio eingewirkt haben sollte, so ist er doch hier an wahrer Himmelsfähigkeit der Gestalten weit übertroffen. Der Gottvater ist von weniger idealem Typus als die Christusköpfe Tizians; vom Gürtel an verschwindet er in der Glorie, welche die Jungfrau umstrahlt. Sie steht leicht und sicher auf den noch ideal, nicht mathematisch wirklich gedachten Wolken; ihre Füße sind ganz sichtbar. Ihr rotes Gewand hebt sich ab von dem gewaltig wehenden, vorn geschürzten dunkelblauen Mantel, ihr Haupt ist umwallt von ganz mächtigen Haaren. Der Ausdruck aber ist eine der höchsten Divinationen, um welche sich die Kunst glücklich zu prei-

sen hat: die letzten irdischen Bande springen; sie atmet Seligkeit.

Eine andre Assunta, im Dom von Verona, erster Altar links, ist ruhiger gedacht; die Apostel an dem leeren Grabe schauen tief ergriffen, anbetend der hier einsam Emporschwebenden nach. Die Durchführung ebenfalls von hoher Vortrefflichkeit. a

Für die eigentliche Historienmalerei gibt es Fresken Tizians aus seiner ganz frühen Zeit (1500—1520?) in zwei Scuole (Bruderschaftsgebäuden) zu Padua. In der *Scuola del Santo* ist von ihm das I., XI. und XII. Bild: S. Antonius läßt ein kleines Kind reden zur Bezeugung der Unschuld seiner Mutter; ein eifersüchtiger Ehemann tötet seine Frau; S. Antonius heilt das zerbrochene Bein eines Jünglings. (Die Mitarbeiter waren: für IV, VIII und X Paduaner der frühern Schule; für II, III, IX und XVII der Paduaner *Domenico Campagnola,* welcher hier ein ausgezeichnetes, mit diesen Werken Tizians rivalisierendes Talent zeigt; für V, VII, XIII, XIV verschiedene Schüler Tizians; von Giov. Contarini VI; von Spätern XV, XVI.) — In der *Scuola del Carmine* ist von Tizian nur das herrliche V. Bild: Joachim und Anna. (I, II, III, IV sind von geringern Altpaduanern; VII, Joachims Vertreibung aus dem Tempel, von einem viel bessern; XII, XIII, XIV (auch VI?) von *Campagnola;* IX ist ganz unbedeutend, X und XI von Spätern.) — Als einzige namhafte Freskounternehmungen der Venezianer vom Anfang des 16. Jahrhunderts sind diese Malereien zwar in allem was zur Komposition gehört mit den großen gleichzeitigen Florentinern nicht zu vergleichen; in der Scuola del Santo haben auch die Sujets einen schweren innern Mangel (vgl. S. 625, f). Aber als belebte Existenzbilder mit großartig freien Charakteren, mit malerisch vollkommen schön behandelten Trachten, mit vorzüglichen landschaftlichen Hintergründen, mit einem Kolorit, das in Fresko nur hier und da bei Raffael und A. del Sarto seinesgleichen hat, sind besonders die Arbeiten Tizians von höchstem Werte. Sein Helldunkel in der Karnation ist wahrhaft wonnevoll. Das Bild von Joachim und Anna, in der weiträumigen schönen Landschaft, gehört unbedingt zu seinen einfach-größten Meisterwerken. b c

Man kann nicht sagen, daß er in Gegenständen dieser Art in der spätern Zeit gewonnen habe. In seiner großen Darstellung der Maria im Tempel (Akademie von Venedig) wird d

der eigentliche Gegenstand doch nahezu erdrückt durch die Fülle an Nebenmotiven, die denn freilich mit einer erstaunlichen Frische und Schönheit dargestellt sind.

Im strengen Sinne dramatisch sind zwei berühmte Altarbilder Tizians. Es war ein notwendiger, wenn auch verhängnisvoller Übergang in dieser Zeit einer allem gewachsenen Kunst, daß man anfing, statt des Heiligen die Legende, statt des Märtyrers das Martertum auf den Altar zu bringen.

a In S. Giovanni e Paolo (zweiter Altar links) sieht man den berühmten *S. Pietro martire*. Das Momentane ist hier wahrhaft erschütternd und doch nicht gräßlich; der letzte Ruf des Märtyrers, die Wehklage seines entsetzten Begleiters haben Raum, in die hohen luftigen Baumstämme emporzudringen, welche man sich mit der Hand verdecken möge, um zu sehen, wie hochwichtig ein solcher freier Raum für wirklichkeitsgemäß aufgefaßte bewegte Szenen ist. Das Landschaftliche überhaupt ist hier zuerst mit vollendetem künstlerischem Bewußtsein behandelt, die Ferne in einem zornigen Licht, das den Moment wesentlich charakterisieren

b hilft. — Die *Marter des heil. Laurentius*, auf einem der ersten Altäre links in der Jesuitenkirche, ein unleidlicher Gegenstand, aber durchaus großartig behandelt; der Kopf des Dulders einer von Tizians bedeutendsten Charakteren; das Zusammenwirken der verschiedenen Lichter auf der in vollster Bewegung begriffenen Gruppe von zauberhafter Wirkung. (Stark restauriert.)

Einmal scheint Tizian dem Correggio sehr unmittelbar

c nachgegangen zu sein. In der *Sakristei der Salute* sind die drei Deckenbilder, der Tod Abels, das Opfer Abrahams, und der tote Goliath, wie ich glaube, die frühesten venezianischen Bilder in Untensicht. Eigentlich lag diese Darstellungsweise gar nicht in der venezianischen Malernatur, welche ja Existenzen entwickeln, nicht durch täuschende Raumwirklichkeit ergreifen will. Es sind noch dazu irdische, nicht himmlische Vorgänge, und daher die Untensicht nur jene halbe, welche von da an in Hunderten von venezianischen Deckenbildern herrscht. Die Formen verschieben sich dabei schon ziemlich häßlich (der kniende Isaak!), doch ist die Malerei noch vorzüglich.

d Von *profaner Historienmalerei* ist außer einem großen Zeremonienbilde in der Pinacoteca zu Verona (Huldigung der Veroneser an Venedig, mit einer Anzahl herrlicher Köpfe; das meiste wohl von Bonifazio) nichts Bedeutendes

mehr vorhanden als das kleine, vortreffliche Gemälde einer *Schlacht* (wahrscheinlich derjenigen von Ghiaradadda, im Krieg der Liga von Cambray) in den *Uffizien;* das Handgemenge ist auf und an einer hohen Brücke am heftigsten, von welcher sich die vordern Szenen glücklich abheben — ein Motiv, welches vielleicht Rubens die Anregung zu seiner Amazonenschlacht eingab; einen dramatischen Hauptgedanken muß man hier nicht suchen, so wenig als völlige historische Treue in dem teils antiken, teils Lanzknechtskostüm; allein das Ganze wie das einzelne ist meisterlich belebt. a

Die *mythologischen* Darstellungen müssen in jedem mehr realistischen als idealen Stil um so unharmonischer sein, je mehr ihr Inhalt heroisch ist, — und um so harmonischer, je mehr sie sich dem Idyllischen, dem Pastoralen nähern. Tizian scheint dies klarer als die meisten Zeitgenossen empfunden zu haben. Sein Hauptgegenstand sind Bacchanalien, in welchen das schöne und selbst üppige Dasein die höchsten Momente feiert. Die Originale sind in London und Madrid. Eine gute Kopie von „Bacchus und Ariadne" (wie b man sagt, von Nic. Poussin) findet man bei Camuccini in Rom, eine Episode daraus (angeblich von Tizian selbst, aber eher von einem Nichtvenezianer des 17. Jahrhunderts) c im Pal. Pitti. — Von einem berühmten Bilde im Geist von Correggios Leda, nämlich der Darstellung von Callistos Schuld, sind mehrere eigenhändige Exemplare in Europa zerstreut; auch dasjenige in der Academia di S. Luca zu d Rom, woran etwa ein Dritteil fehlt, schien mir (bei flüchtiger Betrachtung) ein schönes Originalwerk. — Eine andre vielverbreitete Komposition ist wenigstens durch ein spätes, kleines, doch schönes Exemplar bei Camuccini repräsentiert: Venus sucht den zur Jagd eilenden Adonis zurück- e zuhalten; ein in Linien, Formen und Farben vorzüglicher Gedanke, zugleich eine rechte Episode idyllischen Waldlebens. — Sodann im Pal. Borghese: das späte Halbfiguren- f bild der Ausrüstung Amors; wunderbar naiv und farbenschön. Es ist nicht mythologisch, aber ganz poetisch, daß ein Amorin schon für die Erlaubnis zum nächsten Ausflug gute Worte gibt, während dem andern die Augen verbunden werden.

Endlich hat Tizian ein paar Bilder ohne alle mythologische Voraussetzung gemalt, bloße Allegorien, wenn man will, aber von derjenigen seltenen Art, in welcher der allegorische

Sinn, den man aussprechen kann, sich ganz verliert neben
a einer unaussprechlichen Poesie. Das eine, die *drei Menschenalter,* befindet sich, arg übermalt, im Pal. Manfrin;
b Sassoferratos schöne, aber minder energische Kopie im Pal. Borghese zu Rom. (Hirt und Hirtin auf einer Waldwiese, seitwärts Kinder, in der Ferne ein Greis.) Das andere, im
c Pal. Borghese zu Rom: *amor sacro ed amor profano,* d. h. Liebe und Sprödigkeit, ein Thema, welches z. B. schon von Perugino behandelt worden war. Diese Bedeutung wird auf alle mögliche Weise klargemacht: die vollkommene Bekleidung der einen Figur[1], selbst mit Handschuhen; die zerpflückte Rose; am Brunnensarkophag das Relief eines von Genien mit Geißelhieben aus dem Schlaf geweckten Amors; die Kaninchen; das Liebespaar in der Ferne. — Beide Bilder, vorzüglich das letztere, üben jenen traumhaften Zauber aus, den man nur in Gleichnissen schildern und durch Worte vielleicht überhaupt nur entweihen könnte.

Unter den Schülern und Gehilfen Tizians begegnen wir zunächst einigen seiner Verwandten. Von seinem Bru-
d der *Francesco Vecellio* sind z. B. die Orgelflügel in S. Salvatore gemalt; ein Bischof, der kniende Mönche ordiniert, und S. Mauritius in einer Landschaft, in jener grandiosen, freien Darstellungsweise, welche man in den Fresken zu Padua bemerkt. — Von seinem Neffen *Marco Vecellio* eine
e farbenglühende Madonna della misericordia im Pal. Pitti,
f und in S. Giovanni Elemosinario zu Venedig (links) das Bild dieses Heiligen nebst S. Markus und einem Stifter. — Von seinem Sohn *Orazio Vecellio* ist wenig Namhaftes vorhanden.

Bonifazio Veneziano (1491—1563), ein mäßig begabter Nachahmer Tizians, zeigt, wenn man seine Bilder als Ganzes übersieht, welches in Venedig der Ersatz für die mangelnden Fresken war, nämlich jene großen, auf Tuch gemalten Geschichten, welche an heiliger und profaner Stätte in einiger Höhe, etwa oberhalb des Wandgetäfels aufgehängt wurden. Es ist für den ganzen Schulstil von Bedeutung, daß das *Breitbild* hier (aus Gründen des Raumes) durchgehends den Vorzug erhielt vor dem Hochbild; die Erzählungsweise selbst eines Paolo Veronese, welchem man später alle wünschbare Raumfreiheit gewährte, ist doch ursprünglich unter jenen Prämissen entstanden. Erst Tintoretto sprengt dies Vorurteil einigermaßen.

[1] Sie erinnert an die Flora und an die Bella im Pal. Sciarra.

Sodann offenbart Bonifazio glänzend, wie und weshalb die Venezianer zweiten und dritten Ranges den Florentinern und Römern der entsprechenden Stufe so weit überlegen sind. Die Auffassung des Momentes, so niedrig sie ihn fassen, bleibt wenigstens ganz naiv; der veredelte Naturalismus, welcher die Lebenskraft der Schule ist, treibt sie von selbst auch zu stets neuer Anschauung des Einzelnen; was sie aber von ihren Meistern entlehnen, jene Summe von Reizmitteln aus dem Gebiet der Farbe und des Lichtes, das nimmt die Nachwelt auch aus zweiter Hand auf das dankbarste an. (Florentiner und Römer dagegen entlehnen von ihren Meistern Einzelelemente der Schönheit und der Energie zu konventioneller Verwertung und legen sich auf das Ungeheure und Pathetische.) Einen höhern geistigen Gehalt darf man freilich bei wenigen Venezianern suchen, und so auch bei Bonifazio nicht, der bisweilen absolut gedankenlos malt; indes stört er doch nicht durch platte Roheit der Auffassung. Von seinen beiden großen *Abendmahlsbildern* enthält dasjenige in S. Angelo Raffaelle (Ka- a
pelle rechts vom Chor) eine Anzahl schöner, selbst inniger Köpfe, der Moment des „unus vestrum" (S. 818) spricht sich noch deutlich aus. In dem andern Abendmahl, in S. M. b
mater Domini (linkes Querschiff), das noch schöner gemalt und vielleicht deshalb dem Palma vecchio zugeschrieben worden ist, kam es doch dem Maler schon nicht mehr auf den Moment an; die Apostel, in gleichgültigem Gespräch, achten gar nicht auf Christus. — In der Akademie: zwei prächtige Glutbilder: eine Anbetung der Könige in c
schöner Landschaft, und eine Madonna mit beiden Kindern und vier Heiligen; sodann ein gedankenloses Bild der Ehebrecherin; mehrere Einzelfiguren von Heiligen, welche sich nach einer Nische oder sonstigen Einfassung zu sehnen scheinen; endlich *die Geschichte vom reichen Mann,* höchst anziehend als Novellenbild und im ganzen wohl Bonifazios bedeutendste Leistung. (Porträtähnlichkeit des reichen Mannes mit Heinrich VIII.) — Im Pal. Manfrin: Große d
Madonna mit Heiligen; zwei Bilder, deren Inhalt die sog. Tafel des Cebes bildet, Allegorien, die eigentlich für diese Schule das Fremdartigste waren und hätten bleiben sollen, da sie ganz für die Verklärung des Besondern, nicht für die Verwirklichung des Allgemeinen geschaffen war. — In der Abbazia, Kapelle hinter der Sakristei, zwei schöne frühe e
Apostelfiguren. — Außerhalb Venedigs sind bemerkens f

a wert: im Pal. Pitti: ein Christus unter den Schriftgelehrten;
b — im Pal. Brignole zu Genua: eine Anbetung der Könige; —
in der Galerie zu Modena: die Gestalten von vier Tugenden.
Unter den Schülern Tizians ist am ehesten mit Bonifazio zu
vergleichen: der schwächere *Polidoro Veneziano.* — Von
Campagnolo außer den genannten Fresken (S. 920) noch
einiges in Padua. — Von *Giovanni Cariani* Bilder in seiner
c Heimat Bergamo und in der Brera zu Mailand (Madonna
mit S. Joseph, sechs andern Heiligen und vielen Engeln),
welche in der nobeln, bedeutenden Charakteristik auch
noch an seinen frühern Lehrer Giorgione erinnern. — Von
Calisto Piazza aus Lodi bedeutende Bilder in der Incoro-
d nata daselbst und in mehrern Kirchen von Brescia, sämt-
lich dem Verfasser nicht bekannt. — Von *Girol. Savoldo*
e aus Brescia eine große Madonna auf Wolken mit vier Hei-
f ligen in der Brera zu Mailand, mehreres im Pal. Manfrin
g und eine Transfiguration in den Uffizien, welche den Ge-
danken Giov. Bellinis (S. 783, c) in den Stil der neuen Zeit
übersetzt zeigt. — Ungleich bedeutender ist ein andrer
brescianischer Nachfolger Tizians,

Moretto (eigentlich Alessandro Bonvicino), dessen Blüte
das zweite und dritte Viertel des 16. Jahrhunderts umfaßt.
Er scheint früher Schüler jenes Sacchi von Pavia (S. 775)
gewesen zu sein, später dagegen auch Eindrücke der rö-
mischen Schule — glücklicher als irgendein andrer Ober-
italiener — in seine Darstellungsweise aufgenommen zu
haben. Seine Hauptwerke in *Brescia,* die ich nicht gesehen
zu haben schmerzlich bedaure, schildert Waagen (Kunst-
h blatt 1851) mit folgenden Worten: „In dem Hochaltarbilde
von S. Clemente entspricht die Zartheit und die Verklärt-
heit der religiösen Empfindung der wunderbaren Feinheit
des dem Moretto so eigentümlichen Silbertones, und gehört
der Engel Michael zu den schönsten jugendlichen Köpfen,
welche die neuere Kunst hervorgebracht hat. — Die Krö-
i nung Mariä in SS. Nazaro e Celso zeigt, welche Höhe er
auch in dem strengen und großen Kirchenstil und in der
Glut der Farbe erreichen konnte." — Als das dritte Haupt-
k werk bezeichnet Waagen das Bild in S. Eufemia, Maria in
der Herrlichkeit, von vier Heiligen verehrt. — Zunächst ist
es eine durchgehende und merkwürdige Wahrnehmung
(zuerst meines Wissens von Schnaase ausgesprochen und
motiviert), daß der venezianische Goldton bei den meisten
Malern der Terraferma zum Silberton wird. — Was Mo-

retto insbesondere betrifft, so ist wohl nicht zu leugnen, daß er an höherm Gedankeninhalt und Adel der Auffassung alle Venezianer, gewisse Hauptleistungen Tizians ausgenommen, aufwiegt. Seine Glorien sind würdiger und majestätischer, seine Madonnen großartiger in Bildung und Haltung, auch seine Heiligen stellenweise von höchst grandiosem Charakter. — Etwas den wichtigsten Bildern in Berlin und Frankfurt Gleichzuschätzendes möchte Italien indes (Brescia ausgenommen) kaum mehr besitzen.

Die große Madonna in den Wolken mit drei Heiligen in der a
Brera ist ein edles Bild, aber gerade die Hauptfigur hat hier etwas Trübes. (Ebenda mehrere Bilder mit einzelnen Heiligen.) — Das wichtigste Bild in Venedig befindet sich in S. Maria della Pietà (an der Riva) in einer Nonnentribüne b
über dem Portal; es ist Christus beim Pharisäer, die Szene streng symmetrisch angeordnet. Im Pal. Manfrin die Einzel- c
figuren des Petrus und Johannes, auf landschaftlichem Grunde, frühe, fleißige Bilder von schönem Ausdruck. — In den Uffizien: Venus mit Nymphen in freier Landschaft, d
hinten über dem Wasser die Piazzetta, ein großes und sorgfältiges Bild, welches zwar in Ermangelung sinnlicher Freudigkeit etwas Gleichgültiges hat wie später bolognesische Bilder dieser Art, dessen negatives Verdienst aber — die Abwesenheit römischer Manier und venezianischer Gemeinheit — für jene Zeit außerordentlich ist. — Ebenda: das Bildnis eines Lautenspielers, ein schöner, tückischer Charakter, in trefflicher Darstellung, doch wohl nicht von Moretto. — Im Pal. Brignole zu Genua das Kapitalporträt e
eines Botanikers, an einem Tisch mit einem Buch und Blumen, hinten Gemäuer, datiert 1533. (Ob richtig benannt? eher wie von einem Schüler des Giorgione.)

Morettos Schüler war der Bergamaske *Giov. Battista Moroni,* als Porträtmaler eine höchst eigentümliche Erscheinung. Weit entfernt, den Menschen auf venezianische Art in festlich erhöhter Stimmung darzustellen, faßt er ihn zwar im höchsten Grade geistreich und wahr auf, erläßt ihm aber keine einzige von den Falten, welche das Schicksal in das Antlitz gegraben hat. In den Uffizien ein Schwarz- f
gekleideter in ganzer Figur, mit einem flammenden Becken (1563), und die unvergleichliche Halbfigur eines Gelehrten, des „Gelehrten als solchen"; das vor ihm liegende Buch ist vielleicht schuld daran, daß der etwa 45jährige Mann schon wie ein Sechziger aussieht. — Zwei andre, nicht ganz g

a so treffliche Gelehrtenporträts im Pal. Manfrin. — Andres in der Akademie von Venedig u. a. a. O.

Von irgendeiner andern Seite, etwa von Ferrara oder Bologna her, war *Girolamo Romanino* in die venezianische Schule geraten, dessen Tätigkeit ebenfalls meist
b Brescia angehört. Mit Ausnahme einer Grablegung vom Jahre 1510 im Pal. Manfrin, kenne ich nur ein Bild von ihm, welches das schönste Gemälde von ganz Padua ist.
c (In der Capella S. Prosdocimo oder Kapitelsaal bei S. Giustina.) Madonna thronend zwischen zwei Engeln und vier Heiligen, vorn ein Engel mit Laute; in dieser altertümlichen Anordnung aber lebt die volle Schönheit des 16. Jahrhunderts. —(Bei diesem Anlaß: der Crucifixus in einem andern alten Kapitelhaus des Klosters, und das Gethsemane in einem hintern Gange desselben sind treffliche Fresken eines ungenannten venezianischen Malers nach 1500.) — Von Romaninos brescianischen Schülern wurde *Lattanzio Gambara* schon als Dekorator genannt (S. 288, b); *Girolamo Muziano,* später in Rom Nachahmer Michelangelos, behielt noch bis in seine manierierten Sachen ein wenigstens halbvenezianisches Kolorit; am kenntlichsten vielleicht in der
d „Verleihung des Amtes der Schlüssel", in S. M. degli Angeli zu Rom (beim Eingang ins Hauptschiff, links).

Nicht Schüler, sondern Nebenbuhler Tizians, übrigens in der Auffassung so ganz Venezianer wie alle übrigen war *Giovanni Antonio* (Licinio Regillo da) *Pordenone* (geb. um 1484, st. 1539). Als Freskomaler, bei S. Stefano zu
e Venedig, wurde er schon (S. 279, a) genannt; seine Gewölbefresken in der Madonna di Campagna zu Piacenza habe ich leider nur in tiefer Dämmerung gesehen. Die höhere geistige Bedeutung an irgendeinem Vorgange hervorzuheben, war wohl so wenig seine Sache als die der Schule überhaupt, allein er ist ganz besonders frisch und lebendig in der Auffassung des äußern Lebens und hat in der Karnation, zumal wo sie im Helldunkel erscheint, eine solche eigentümliche warme Weichheit (morbidezza, Mürbheit) wie kein andrer der Schule. — Sein Hauptwerk in Venedig
f (Akademie), S. Lorenzo Giustiniani von andern Heiligen und Ordensbrüdern umgeben, hat wohl eine etwas gesuchte Dramatik; die santa conversazione sieht trotz aller Blicke und Gesten danach aus, als wüßten die Leute nicht recht, was sie einander zu sagen haben; — eine Madonna mit Heiligen (ebenda) befriedigt als reines und sehr schönes

Existenzbild viel mehr; — ebenda fünf schwebende Putten auf Wolken. — Ein herrliches Altarbild, S. Katharina mit S. Sebastian und S. Rochus, in S. Giovanni Elemosinario (Kapelle rechts vom Chor). — Mehreres in S. Rocco. — In den Angeli zu Murano: das Hochaltarbild (?). — Im Pal. Manfrin: Vermählung Mariä, und: Beschneidung, Halbfigurenbilder von so blasser und allgemeiner Behandlung, daß man sie dem Pordenone kaum zutrauen mag. — Im Pal. Doria zu Rom: die Tochter des Herodes mit ihrer Magd, ein herrliches, leidlich erhaltenes Halbfigurenbild; sie ist von der hohen venezianischen Schönheit, dabei klug und kalt, auch das Haupt des Täufers höchst edel venezianisch. — Im Pal. Pitti: eine santa conversazione in Halbfiguren, von höchster Pracht und Harmonie der Farbe. — In den Uffizien: ein vorzügliches männliches Porträt, eine unförmliche Judith und eine improvisierte, in den Formen ziemlich stumpfe, aber glutfarbige Bekehrung des Paulus (Breitbild).

Giov. Antonios Bruder oder Verwandter *Bernardino da Pordenone* scheint der Urheber mehrerer Familienbilder zu sein, welche einen Künstler (Bildhauer oder Maler? — vielleicht den Giov. Antonio?) umgeben von seinen Angehörigen und Schülern darstellen; eines im Pal. Borghese zu Rom, eines im Pal. Manfrin, ein drittes in England; das erstgenannte ein in jeder Beziehung ausgezeichnetes Vorbild dieser Gattung. — Sein bestes Altarbild, eine thronende Madonna mit Heiligen, meist Mönchen, in den Frari, erste Kapelle links vom Chor; ohne besondern Adel des Gedankens oder des Ausdruckes ein Kleinod durch Farbenpracht und Lebensfülle; — auch ein Halbfigurenbild der Madonna mit drei Heiligen, dem Stifter und dessen Gattin, im Pal. Manfrin, ist behandelt wie der schönste und freieste Palma vecchio; — ebenda eine heil. Familie im Freien, mit einem betenden Mönch.

Paris Bordone (1500—1570), zuerst Nachahmer des Giorgione, dann rückhaltlos des Tizian, ist in den Bildnissen bisweilen den Größten gleichzustellen. Eine Anzahl in den Uffizien; — eine dicke Frau und eine Kopie nach Tizians Paul III. im Pal. Pitti; — im Pal. Brignole zu Genua das wunderbare Porträt eines bärtigen Mannes in schwarzem Kleid mit roten Ärmeln, an einem rotbezogenen Tisch, in der Hand einen Brief, hinten eine Balustrade; ebenda eine Frau in rosenfarbenem Unterkleid und goldstoffenem Ober-

a kleide[1]. — Anderes im Pal. Manfrin. — Größere Darstel-
b lungen heiliger Szenen sind nicht seine Sache: in dem Abend-
mahl zu S. Giovanni in Bragora (nach der ersten Kapelle
rechts) sehen die Gebärden aus wie ein Abhub von Remi-
c niszenzen aus den Werken besserer Meister; — das Para-
dies (in der Akademie) ist ein ganz schwaches Werk; —
d eher noch macht das schön gemalte Halbfigurenbild des
Augustus mit der Sibylle (Pal. Pitti) einen poetischen Ein-
druck; — vollends aber verdankt man dem Bordone das
e am schönsten gemalte Zeremonienbild, welches überhaupt
vorhanden sein mag (Akademie von Venedig): der Fischer,
welcher dem Dogen in Gegenwart einer erlauchten Ver-
sammlung einen Ring überreicht, den ihm S. Markus ge-
geben. Dieses Werk ist gleichsam die reifste, goldenste
Frucht der mit Carpaccios Historien (S. 778) beginnenden
Darstellungsweise, auch in Beziehung auf die Prachtbau-
ten, zwischen welchen die Tatsache vor sich geht.

Von *Battista Franco*, der auch in Rom nach Michelangelo studiert hatte, ist oben (S. 272, b) bei Anlaß der dekorativen Malerei, welcher er seinem Talente gemäß am ehesten angehört, die Rede gewesen.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, als alle andern Schulen in den tiefsten Verfall geraten waren, hielt sich die venezianische noch in einer bedeutenden Höhe durch die größere Vernunft der Besteller, durch die Unerschöpflichkeit des Naturalismus und durch die fortdauernde Praxis der Reizmittel des Kolorites. Trotzdem macht sie jetzt einen wesentlich andern Eindruck. Wir versparen das Werk der ganzen Schule, die Ausmalung des Dogenpalastes, auf das Ende und nennen hier zuerst die übrigen Werke der betreffenden Künstler.

Der erste, welcher der Schule eine neue Richtung gab, war *Jacopo Tintoretto* (eigentlich Robusti, 1512—1594). Früher Schüler Tizians und von Hause aus sehr reich begabt, scheint er ganz richtig empfunden zu haben, woran es in Venedig fehlte, und drängte nun auf eine mächtig bewegte, dramatische Historienmalerei hin. Er studierte Michelangelo, kopierte auch bei künstlichem Licht nach Gipsabgüssen und Modellen, nicht um seine venezianische Formenbildung zu idealisieren, sondern um sie ganz frei und gelenk zu machen für jede Aufgabe und um ihr durch die

* [1] Mehrere gute venezianische Porträts dieser goldenen mittleren Zeit der Schule, beiläufig gesagt, im Pal. Capponi zu Florenz.

wirksamsten Lichteffekte eine neue Bedeutung zu geben. Glücklicherweise blieb er dabei in seinem tiefsten Wesen Naturalist. Jene Verschleppung der Manieren der römischen Schule blieb wenigstens der guten Stadt Venedig erspart. Unter diesen Umständen büßte er bloß das venezianische Kolorit in vielen seiner Werke ein, als welches mit der starkschattigen Modellierung an sich unverträglich ist, auch vielleicht bei Tintoretto technischen Neuerungen unterliegen mußte. Man darf sich wohl wundern, daß in so vielen Fällen seine Farbe überhaupt gerettet, ja daß ein Helldunkel vorhanden ist. Manches freilich erscheint ganz entfärbt, dumpf, bleiig. — War er nun aber der Poet, welcher das Recht gehabt hätte zu seinen großen Neuerungen? Es steckte in ihm neben vielem Großen doch auch eine gewisse Roheit und Barbarei der Empfindung; selbst seine künstlerische Moralität schwankte oft, so daß er bis in die gewissenloseste Sudelei versinken konnte. Es fehlt ihm die höhere Gesetzlichkeit, die der Künstler, besonders bei Wagnissen und Neuerungen, sich selber geben muß. Bei seinen ungeheuern Unternehmungen, die an bemaltem Quadratinhalt vielleicht das Zehnfache von dem ausmachen, was die Frucht von Tizians hundertjährigem Leben ist, kommt man auf die Vermutung, daß er dergleichen als Mindestfordernder akkapariert und großenteils als Improvisator durchgeführt habe.

Es gibt von ihm zunächst treffliche Bildnisse, welche in Venedig noch nicht sorglos gemalt werden durften. (Zweifelhafte, aber schöne im Pal. Pitti; — das con amore ge- a
malte des Jac. Sansovino und das ebenfalls sehr ausgezeichnete eines bärtigen Mannes in rotem Staatskleid usw. in den Uffizien; andere überall.) — Sodann sind überhaupt b
Werke seiner frühern Zeit durch den vollen tizianischen Goldton ebenso schätzenswert als die irgendeines andern Nachfolgers des großen Meisters; so das naive Bild: Vulkan, c
Venus und Amor, im Pal. Pitti, dessengleichen man in Venedig kaum finden wird. Auch die Deckenstücke aus ovidischen Metamorphosen in der Galerie von Modena sind d
noch ziemlich farbenreich. In Venedig gehört am ehesten hierher das *Wunder des heil. Markus,* der einen gemarter- e
ten Sklaven aus den Händen der Heiden rettet (Akademie). Hier geht Tintoretto vielleicht zum erstenmal über alle bisherigen venezianischen Absichten hinaus; die Szene ist ungleich bewegter und konfuser; der Künstler sucht Verkür-

zungen der schwierigsten Art auf und verrät z. B. in dem häßlich kopfabwärts schwebenden Heiligen, daß alle höhere Auffassung ihm nichts gilt, sobald er seine äußerliche Meisterhaftigkeit an den Tag zu legen Anlaß hat. (Rubens hat viel nach diesem Bilde studiert.) — Dann eine ebenfalls noch schön gemalte, aber frivole Darstellung der Ehebrecherin, welcher man es ansieht, daß sie den gemeinen Christus nicht respektiert. (Ebenda.) — Ein andres Werk
a der noch guten Palette: die Geschichten des wahren Kreuzes, im rechten Querschiff von S. M. mater Domini. Auch
b die große Hochzeit von Kana in der Sakristei der Salute (kleineres Exemplar in den Uffizien); ein stattliches Genrebild von häuslichem Charakter (nicht von fürstlichem wie bei Paolo Veronese), wobei wenigstens das Wunder und seine Wirkung löblicherweise in den Vordergrund verlegt sind. — Von den 56 zum Teil kolossalen Bildern, womit
c Tintoretto die ganze *Scuola di S. Rocco* angefüllt hat, ist hauptsächlich die große Kreuzigung (in der sog. Sala dell' albergo) noch schön gemalt und teilweise auch im Gedanken bedeutend. Hier lernt man denn auch die hochwichtige historische Stellung Tintorettos vollständig kennen; er zuerst gestaltet (besonders in der großen obern Halle) die heilige Geschichte von Anfang bis zu Ende im Sinne des absoluten Naturalismus um, vielleicht mit dem Zwecke, unmittelbarer zu ergreifen und zu rühren. Für diese Absicht sucht er das Auge durch schöne Köpfe zu gewinnen; dagegen wird er nicht inne, wie der Mißbrauch der Füllfiguren den wahren und großen Eindruck aufhebt; er fällt in seinem Eifer der Verwirklichung auf die gemeinsten Züge, wie denn z. B. das Abendmahl kaum je niedriger aufgefaßt worden ist; bei der Taufe im Jordan drückt Johannes dem Christus die Schulter herab; bei der Auferweckung des Lazarus sitzt Christus ganz bequem in der Ecke unten. Die meisten Bilder, mit Ausnahme der Sala dell' albergo, sind höchst nachlässig und schnell gemalt. In denjenigen der untern Halle ist das Landschaftliche zu beachten; scharfe phantastische Lichter an den Rändern der Bäume und Berge. Einen ungeschickten Wetteifer mit Michelangelo findet man am ehesten in dem großen mittlern Deckenbild der obern Halle, welches die eherne Schlange darstellt. — Mit den Gemälden dieser Scuola gab Tintoretto den Ton an für die ganze monumentale Malerei Venedigs in den nächsten Jahrzehnten (von den 1560er

Jahren an); er selber nahm noch Teil an der Ausschmückung der Capella del rosario (links an S. Giov. e Pa- a
olo), welche als Denkmal des Sieges von Lepanto errichtet wurde, hauptsächlich aber an derjenigen des Dogenpalastes. Den dekorativen Wert dieser Arbeiten haben wir oben (S. 275, e) festzustellen gesucht. Wo sich einmal der ganze Stil so sehr von der Auffassung, die beim Fresko die allein mögliche ist, abgewandt hat, da bleibt in der Tat kein andrer Ausweg offen, als dieser. — Im Chor von S. b
M. dell' orto zwei Kolossalbilder, die Anbetung des goldenen Kalbes und die letzten Dinge; roh und abgeschmackt. — Im linken Querschiff von S. Trovaso ein Abendmahl, zum c
gemeinsten Schmaus entwürdigt. — Auf allen Altären von S. Giorgio maggiore Sudeleien, welche dem Tintoretto zu d
ewiger Schmach gereichen.

Von seinen Schülern ist sein Sohn *Domenico* in seinem Naturalismus meist um einen Grad gewissenhafter. — Der Peruginer *Antonio Vascibracci,* genannt l'Aliense, brachte Tintorettos Stil in seine Heimat (zehn große Geschichten Christi an den Oberwänden des Hauptschiffes von S. Pietro e
de' Cassinensi in Perugia).

Neben Tintoretto repräsentiert der große *Paolo Veronese* (eigentlich Caliari, 1528—1588) die schönere Seite der venezianischen Malerei.

Er war hervorgegangen aus der bereits von Venedig her berührten Schule seiner Vaterstadt, wo sich immer einige Lokalmaler, früher mit sehr bedeutenden (S. 774 u. 908), später wenigstens mit nicht zu verachtenden Leistungen (S. 912, d) hervortaten. Von seinen nächsten Vorgängern findet man in Verona eine Menge Werke. (Von Torbidos Schüler *Giambattista del moro* z. B.: in S. Nazaro e Celso f
die Lünetten über den meisten Altären; in beiden Seitenschiffen von S. Stefano einfarbige Fresken aus der Legende g
des Heiligen. — Von *Domenico Ricci,* gen. *Brusasorci:* h
ebenfalls in S. Stefano die schwachen Kuppelmalereien und das Fresko über der rechten Seitentür, der Heilige umgeben von den unschuldigen Kindlein, welche wie er als „Erstlinge des Martertums" bezeichnet werden; zu S. M. in organo die Fresken der Kapelle links vom Chor; in S. Fermo die Lünette des ersten Altars rechts, mit der Ent- i
hauptung eines heil. Bischofs. — Von *Paolo Farinato:* k
sämtliche, zum Teil ganz bedeutende Fresken im Chor von S Nazaro e Celso. — Von Paolo Caliaris nächstem Lehrer l

Giov. Badile: ein Bild in der Pinacoteca, zwei Engel, die den toten Christus ins Grab senken, bez. 1556.) Allein Paolo verdankt sein Bestes wesentlich dem Vorbilde Tizians und Venedigs überhaupt.

Paolos Größe liegt darin, daß er, den wahren Genius der venezianischen Schule erkennend, nicht eine bewegte Historienmalerei auf den anders gearteten Stamm zu pfropfen suchte wie Tintoretto, sondern die Existenzmalerei auf eine letzte, unübersteigliche Stufe hob und auch das Kolorit diesem gewaltigen Problem gemäß zu steigern vermochte. Seine Charaktere sind nicht höher, erhabener als die der bessern Vorgänger, besitzen aber den Vorzug eines so freien, unbefangenen, absichtlosen, lebensfrohen Daseins wie wohl bei keinem andern Maler der Welt[1]. In den *sante conversazioni* befolgt er die Anordnung der spätern Werke Tizians; die Heiligen sind z. B. zwanglos um das
a Postament gruppiert, auf welchem die Madonna sitzt. (Aka-
b demie von Venedig; S. Francesco della vigna, fünfte Kapelle links.) Das schönste dieser Bilder: S. Cornelius, S. Antonius abbas und S. Cyprian nebst einem Geistlichen und
c einem Pagen, findet sich in der Brera zu Mailand.

In den *erzählenden Bildern* geht der allgemeine venezianische Mangel an genügender Entwicklung der Figuren bis zur Unverständlichkeit; Haltung und Schritt aber haben oft etwas sonderbar Schwankendes. Allein Paolo hat, wo er sich anstrengt, edlere dramatische Gedanken als die
d übrigen Schulgenossen, wie man am besten in S. Sebastiano zu Venedig sieht, welche Kirche eine sehr große Anzahl Bilder von ihm, die trefflichsten und größten im Chor,
e enthält. Vollends sind die Hochaltarbilder von *S. Giustina*
f zu *Padua* und von *S. Giorgio* in Braida zu *Verona*, mit den Martyrien der genannten Heiligen, Meisterwerke ersten Ranges; Paolo dämpft das Ereignis so weit als möglich zum Existenzbild, mäßigt sich im Pathos auf das behutsamste, meidet die Exzesse des Naturalismus, und behält auf diese

[1] Wer brachte die Venezianer etwa seit den 1540er Jahren darauf, den Weibern jene oft fast unförmliche Üppigkeit zu geben? Auch der spätere Tizian ist nicht frei davon, und bei Paolo gibt es sogar höchst auffallende Bildungen dieser Art. Lüsternheit zu erregen, hat sich die Kunst oft hergegeben, allein daß man gerade mit diesem Typus einem Durchschnittsgeschmack Genüge geleistet habe, bleibt rätselhaft. Rubens, der denselben auf seine Weise umdeutete, traf vielleicht schon eher den Sinn *seiner* Leute.

Weise die nötige Fassung, um seine Farbe in siegreicher Prachtfülle vortragen zu können. Mit seinen weltlichen Bildern verhält es sich nicht anders; die berühmte *„Familie des Darius"* im Pal. Pisani a. S. Paolo wirkt nur deshalb so ganz zwingend, weil das Pathos auf das Notwendigste beschränkt, der Moment zu einer bloßen demütigen Präsentation gedämpft ist. — Er wählt vorzugsweise solche Ereignisse, die sich dem Zeremonienbilde nähern, wie die Anbetung der Könige (Brera zu Mailand), die Königin von Saba (mit den Zügen der Elisabeth von England, Uffizien); seine eigentlichen Zeremonienbilder werden wir im Dogenpalast kennenlernen. — Die ganz schwachen erzählenden Bilder übergehen wir; es sind zumeist solche, in welchen auch die Farbe geringern Wert hat. (Ein unglückliches Rot hat z. B. oft alle Lasuren verzehrt.) Paolo wird zwar niemals roh wie Tintoretto, allein sehr nachlässig. — Die Geschichte der Judith (Pal. Brignole in Genua) ist wenigstens noch ein prächtiges Farbenbild.

Am berühmtesten sind Paolos *Gastmähler,* dergleichen er vom kleinsten bis zum ganz kolossalen Maßstab gemalt hat. Sie erscheinen als notwendige höchste Frucht der Existenzmalerei, welche hier die letzten historischen Fesseln abschüttelt und nur noch einen Rest von Vorwand braucht, um in ungehemmtem Jubel alle Pracht und Herrlichkeit der Erde, vor allem ein schönes und freies Menschengeschlecht im Vollgenuß seines Daseins zu feiern. Für Speisesäle von Fürsten hätte Paolo vielleicht Bacchanalien zu malen gehabt und dabei seine Unzulänglichkeit in der idealen Zeichnung und Komposition sowie im Affekt geoffenbart: indem er aber für Klosterrefektorien malte, ergab sich als sichere Basis irgendein biblisches Bankett, dessen zeremoniellen Inhalt er durch die schönste Einzelbelebung aufheben konnte. Die prachtvollsten architektonischen Örtlichkeiten und Perspektiven bilden den Schauplatz, auf welchem sich die sitzende Gesellschaft und die bewegten Episoden in vollem Reichtum und doch ohne Gedränge ausbreiten können. Die besten und größten dieser Bilder (im Louvre) sind vielleicht die ersten Gemälde der Welt in betreff der sog. malerischen Haltung, in dem vollkommenen Wohlklang einer sonst überhaupt unerhörten Farbenskala[1];

[1] Die sehr verschiedenen, zum Teil orientalischen Trachten sind nicht aus Romantik angebracht, sondern um bei der Lösung des ungeheuern Farbenproblems freiere Hand zu haben.

allein die Skala der zu einem Ganzen vereinigten Existenzen ist im Grunde ein noch größeres Wunderwerk. Die heiligen Personen und die an sie geknüpften Ereignisse bleiben freilich Nebensache.

a Venedig besitzt noch ein Hauptwerk dieser Art: das *Gast-*
b *mahl des Levi* (Akademie). — Eine Hochzeit von Kana in der Brera zu Mailand. — Ebenda. Christus beim Phari-
c säer. — Andere Gastmähler in der Galerie von Turin; eines (alte Kopie?) im Pal. reale zu Genua. — Nach Paolos Tode verwerteten seine Erben seine Motive zu ähnlichen Bildern;
d ein großes, unangenehmes Gastmahl beim Pharisäer in der Akademie zu Venedig. — Paolo selbst, als er einst das
e Abendmahl schilderte (S. Giuliano, Kapelle links vom Chor), fiel fast in dieselbe Trivialität wie Tintoretto.

Während Paolo die Existenzmalerei bis zu ihren höchsten Konsequenzen emporführte, konnten auch die niedrigern nicht ausbleiben. Das Genrebild, schon seit Giorgione durch das Novellenbild angekündigt, in zahlreichen einzelnen Versuchen bereits vorhanden, wird zu einer besondern Gattung durch *Jacopo Bassano* (eigentlich da Ponte, 1510—1592) und seine Söhne. Im Kolorit sichtlich nach den besten Meistern gebildet, obwohl sehr ungleich (vom Glühenden bis ins ganz Dumpfe), ergötzt diese Familie immer durch ihre bäurischen Idyllen in heimlicher Landschaft, welchen eine Parabel Christi, oder eine der vier Jahreszeiten oder ein Mythus u. dgl. weniger zum Inhalt als zum Vorwand dient. Die Schafherden und die Gerätschaften, in welchen die Füße der handelnden Personen fast durchgängig verlorengehen, sind oft meisterhaft gemalt. Vieles aber ist reine Fabrikarbeit. In den Uffizien
f einiges vom Bessern, auch das Familienkonzert. — Zwei von den Söhnen, *Leandro* und *Francesco*, haben auch große Bilder heiligen Inhaltes gemalt, bisweilen naiv und rührend im Ausdruck, aber überhäuft, auf grelle Lichteffekte berechnet, roh gezeichnet. (Grablegung, in den Uf-
g fizien; — Auferweckung des Lazarus, in der Akademie von
h Venedig; — Abendmahl, in S. M. Formosa, rechtes Quer-
i schiff; — Predigt Johannes d. T. in S. Giacomo dall' Orio, rechtes Querschiff, — und Madonna mit Heiligen, ebenda beim ersten Altar links; — Marter der heil. Katharina, im
k Pal. Pitti; — Assunta, auf dem Hochaltar von S. Luigi de
l Francesi in Rom. — Endlich in der Pinacoteca von Vicenza;
m ein großes halbrundes Präsentationsbild: S. Markus und

S. Laurentius empfehlen zwei kniende Beamte der Madonna; ein vorzügliches Werk, vielleicht von einem der Söhne.)

Das Ausleben der venezianischen Schule repräsentiert *Jacopo Palma giovine* (1544 bis um 1628). Ein gewissenloser Maler von großem Talent. Was er konnte, zeigt a seine Auferweckung des Lazarus in der Abbazia (Kapelle hinter der Sakristei). Seine übrigen Arbeiten, von welchen Venedig wimmelt, sind fast lauter Improvisationen. Wer sie durchgeht, wird neben den schnöden, von Tintoretto erborgten Manieren hier und da einen guten Gedanken und schöne Farbenpartien finden, aber als Ganzes lohnen sie dies Studium nicht. — Ungleich ehrlicher war *Alessandro Varotari*, gen. *Padovanino* (1590—1650) auf das wahre Ziel der Kunst gerichtet, brachte es aber nicht über die Nachahmung Tizians und Paolos hinaus und vermischte mit diesen Studien einen etwas leblosen Idealismus. Immerhin ist seine Hochzeit von Kana (Akademie) ein höchst b achtungswertes und schönes Werk.

Noch später stärkten sich einzelne Talente an dem Vorbild Paolos und brachten zu guter Stunde sehr ansprechende Werke hervor. So *Lazzarini, Angeli, Fumiani,* auch *Tiepolo* (st. 1770), wenn er nicht schmiert. Von Fumiani (st. 1710) ist unter anderm die ungeheure Deckenmalerei in c S. Pantaleone merkwürdig, welche nicht mehr aus vielen einzeln eingerahmten Bildern, sondern aus einer großen Komposition mit perspektivischer Anordnung in Pozzos Art (S. 366) besteht, übrigens doch nicht al fresco, sondern auf aufgenagelten Tuchflächen gemalt ist; Taten und Glorie S. Pantaleons enthaltend. — *Pietro Liberi* hängt in den Formen schon sehr von Pietro da Cartona ab. Sein Schüler war *Carlo Lotti* (st. 1698). — Von *Piazzettas* Genrebildern wie von den Veduten der beiden *Canaletti* wird man das beste außerhalb Venedigs und Italiens suchen müssen. — Von dem brillanten *Orbetto* (eigentl. Aless. Turchi aus Verona) ist in öffentlichen Galerien und Kirchen nur weniges vorhanden.

Wie die älteste venezianische Malerei in der Markuskirche, so hat sich die späteste, die der Nachfolger Tizians, im *Dogenpalast* (Räume des zweiten Stockwerkes) verewigt. Die dekorative Anordnung und Einrahmung wurde oben (S. 275) geschildert; hier handelt es sich wesentlich um die Frage: wie die Künstler ihr Gesamtthema: die Verherrlichung Venedigs, auffassen.

a Schon im *Atrio quadrato* empfängt uns Tintoretto mit einem jener Votivbilder (an der Decke), welche den Dogen mit Heiligen und Allegorien umgeben darstellen, wovon unten. — Die perspektivische Untensicht, welche wir fortan in den Deckenbildern aller Säle durchgeführt finden werden, ist selbst bei schwebenden Figuren in der Regel keine absolute, sondern eine halbe, eine Art von Schiefsicht. Es ließ sich schon fragen, ob an Decken überhaupt, ob vollends an flache Decken figürliche Darstellungen gehörten; ferner, wenn es durchaus große reiche Kompositionen sein sollten, ob nicht die gewöhnliche einfache Vorderansicht und die ideale, strenge Komposition den Vorzug verdienten vor diesen künstlich verschobenen und illusionsmäßig angeordneten Gruppen; die irdischen Ereignisse bleiben in solchen Deckenbildern doch unglaublich, und die himmlischen wollen überhaupt anders angeschaut sein als nach dem Maßstab der räumlichen (und obendrein für das einzelne ganz naturalistischen) Wirklichmachung. Genug — innerhalb des Irrtums, welchen alle Maler des Dogenpalastes teilen, gibt es doch große Unterschiede, und Paolo wird uns stellenweise sehr zu vergnügen, selbst zu überzeugen wissen.

b *Sala delle quattro porte.* Tizians großes, spätes, noch herrlich gemaltes Präsentationsbild, ein rechtes Denkmal der Gegenreformation; der Doge Ant. Grimani vor der in voller Glorie erscheinenden Fides kniend. — Die Schlachtenmaler dieses und andrer Säle durften durch freie Phantasietrachten und Episoden aller Art das Historische an ihrem Gegenstand völlig in den Schatten stellen. — Die Zeremonienbilder, so wichtige Fakta sie darstellen mögen, wie z. B. die Verbindung mit Persien (Empfang der persischen Gesandten, von Carlo Caliari), sind dramatisch ganz gehaltlos. So auch der Empfang Heinrichs III., von Andrea Vicentino. Zu dieser Art von Auffassung gehört der heitere Fleiß eines Carpaccio, dem man um der Detailschönheit willen die Abwesenheit aller höhern Dramatik gern zugute hält. — In Tintorettos Deckenbild ergötzt die zeremoniöse Höflichkeit, mit welcher Jupiter die Venezia aus dem götterreichen Olymp zum adriatischen Meer herabführt.

c *Sala dell' anticollegio.* Die vier mythologischen Wandbilder Tintorettos sind von seinen bestgemalten, aber freudlos gedacht, häßlich in den Bewegungen; man sehe, *wie* Venus zur Krönung der Ariadne herbeischwebt. — Jacobs

Rückkehr nach Kanaan ist ein wichtiges Haupt- und Urbild derjenigen Palette, aus welcher Jacopo Bassano und die Bassaniden jene Hunderte von ländlichen Szenen gemalt haben. — Paolo Veronese: der Raub der Europa, schönster Beleg für die venezianische Umdichtung des Mythologischen in eine teils pomphaft teils anmutig sinnliche Wirklichkeit; das Vorgefühl der seltsamen Abreise, die eilige Toilette, wozu die Putten Blumen und Kränze bringen, bilden einen köstlichen Moment. — An der Decke eine thronende Venezia Paolos, al fresco, das einzige politische Bild dieses Saales, wo der venezianische Staat sonst nur das Schönste verlangt, das im Bereich seiner damaligen Künstler liegt.

Sala del collegio. Tintorettos vier große Votivbilder von a
Dogen, welche, meist steinalt, in ihrer halbbyzantinischen Amtstracht vor der Madonna oder Christus knien und dabei von zahlreichen Heiligen empfohlen werden. Ihre streng zeremonielle Andacht würde besser in Mosaiken passen als in die oft sehr affektvolle und bewegte heilige Gesellschaft, unter welche sich hier und anderswo auch allegorische Personen handelnd mischen. Übrigens ist schon das Breitformat dem überirdischen Inhalt nicht günstig; die Visionen müssen zur ebenen Erde herabrücken. — Viel mehr Wärme zeigt an einem dankbarern Gegenstand (hintere Wand) Paolo Veronese; sein Sieger von Lepanto, Seb. Veniero, kommt in hastiger Begeisterung heran, um von seinen Begleitern S. Markus, Venezia, Fides, S. Justina dem niederschwebenden Christus empfohlen zu werden. — Die sämtlichen 11 Gemälde und 6 Chiaroscuri der Decke gehören vollends zu Padovaninos schönsten und frischesten Malereien; hier unter anderm wieder eine thronende Venezia mit zwei andern Göttinnen, welche zeigen, wie sich Padovanino bei der Untensicht zu helfen wußte; er gewann seinen allerliebsten Fettköpfchen gerade diejenigen Reize der Bildung und des Helldunkels, welche sich nur hier offenbaren, ganz meisterlich ab.

Sala del Senato. Hier fahren Tintoretto und Palma giov. b
mit ihren Votivbildern fort; unter anderm eine auf Wolken niederschwebende Pietà von zwei Dogen angebetet. — Das äußerste von Lächerlichkeit leistet Palmas Allegorie der Liga von Cambray; die Stierreiterin stellt das „verbündete Europa" vor. — Noch ein Programm der Orthodoxie von Dolabella: Doge und Prokuratoren beten die Hostie an,

die auf einem von Geistlichen und Armen umgebenen Altar steht. — Tintorettos Deckenbild zeigt, wie ihn Michelangelo irre gemacht hatte; statt Paolos Naivität und Raumsinn ein wüstes Durcheinanderschweben.

a (*Vorzimmer der Kapelle:* gute Bilder von Bonifazio und Tintoretto; über Tizians S. Christoph s. S. 917, h.)

b *Sala del consiglio de' Dieci.* Große, friesartige Zeremonienbilder von Leandro Bassano, Marco Vecellio und dem Aliense, in dessen „Anbetung der Könige" Zug, Gepäck und Episoden zwei Dritteile des Raumes einnehmen. Viele sehr schöne Einzelheiten. — An der Decke fehlt das Mittelbild; ringsum die schön gemalten Allegorien, welche man durchweg dem Paolo zuschreiben möchte, von welchem doch nur der Alte mit dem reizenden jungen Weib herrührt; das übrige ist von dem wenig genannten Ponchino, gen. Bazzacco.

c *Sala della Bussola.* Die Übergaben von Brescia und Bergamo, mit guten Episoden, vom Aliense. — In der *Sala de' capi* geringere allegorische Malereien.

Noch immer keine römische Geschichte, welche sonst in italienischen Ratspalästen so unvermeidlich ist? Es lag ein gerechter und großartiger Stolz darin, daß man sie im Dogenpalast zu Venedig entbehren konnte.

d *Sala del maggior consiglio.* In den historischen Wandbildern wird der Moment (fast lauter Zeremonien und Schlachten) in der Regel durch Akzessorien erstickt. Volksgewühl und Handgemenge, ohne irgendein Liniengefühl und ohne rechte Naivität vorgetragen, ermüden den Blick sehr bald. Auch der Kunstverderber Federigo Zuccaro hat sich hier eingedrängt. — Tintorettos kolossales Paradies galt damals gewiß für schöner als Michelangelos Weltgericht und ist jedenfalls viel mehr wert als die Kuppelmalerei des Domes von Florenz. Allein der Realismus dieser Gestalten ist mit ihrer vorausgesetzten Koexistenz im Raume ganz unverträglich; alles ist dermaßen angefüllt, daß auch die fernste Tiefe wieder eine ziemlich nahe Wand von Gesichtern zeigt. Um lauter Lebendiges zu geben, beschränkte Tintoretto die Wolken auf das notwendigste und ließ seine Heiligen in einer Art schweben, baumeln, auf dem Mantel oder auf gar nichts lehnen und liegen, daß dem Beschauer in ihrem Namen schwindlig wird; die fliegenden Engel wirken wahrhaft wohltätig daneben. Die Komposition zerstreut sich in lauter Farben-

und Lichtflecke, und nimmt nur in der Mitte einen bessern Anlauf. Aber die große Menge vorzüglicher Köpfe, meist auf dem hellen Grunde ihres Nimbus, geben diesem Werke immer einen hohen Wert. — Von den drei großen Deckenbildern werden die des Tintoretto und Palma giov. weit übertroffen von demjenigen des Paolo: Venezia, vom Ruhme gekrönt. Schon die Untensicht und die bauliche Perspektive sind weit sorgfältiger gehandhabt; dann hat Paolo das Allegorische und Historische auf die obere Gruppe beschränkt, wo seine Wolkenexistenz in Linien und Farben ganz harmonisch mit der Architektur in Verbindung gebracht ist; auf der untern Balustrade sieht man nur schöne Frauen, weiter unten zwei wachthabende Reiter und Volk, als Zuschauer der himmlischen Zeremonie; höchst weislich sind zwei große Stücke Himmel frei gelassen, ein Atemschöpfen, das Tintoretto dem Beschauer nirgends gönnt; endlich hat Paolo seinem heitern Schönheitssinn einen wahren Festtag bereiten wollen, dessen Stimmung unfehlbar auf den Beschauer übergeht.

Sala dello Scrutinio. Nichts von Bedeutung als das Welt- a
gericht des jüngern Palma, und auch dieses nur der Farbe halber.

Als Ganzes offenbar das Werk allmählicher, wechselnder Entschlüsse, bildet diese Dekoration immerhin ein Unikum der Kunst. Ob der Geist, welcher uns daraus entgegenweht, ein vorherrschend wohltuender ist, und ob die damalige Kunst im Namen der wunderbaren Inselstadt nicht eher eine andre Sprache hätte reden müssen, darüber mag die Empfindung eines jeden entscheiden.

Im großen und ganzen war die Malerei, mit Ausnahme der venezianischen Schule, schon in kenntlicher Ausartung begriffen etwa vom Jahre 1530 an; ja es ließe sich behaupten, daß nach Raffaels Tode kein Kunstwerk mehr zustande gekommen, in welchem Form und Gegenstand ganz rein ineinander aufgegangen wären; selbst die spätern Werke der größten Meister imponieren eher durch alle andern Vorzüge als gerade durch diesen, wie schon oben mehrfach angedeutet wurde.

Die Schüler der großen Meister traten nun in das verhängnisvolle Erbe derselben ein. Sie bekamen die Kunst unter früher nie erhörten Bedingungen in die Hände; alle zünftige und lokale Gebundenheit hatte aufgehört; jeder Große und jede Kirchenverwaltung verlangten für ihre Gebäude einen

monumentalen Schmuck von oft ungeheurem Umfang und in großem Stil. Aufgaben, zu welchen eben Raffael und Michelangelo mit Aufwand aller ihrer Kräfte hingereicht hatten, gelangten jetzt bisweilen an den ersten besten, wurden auch wohl das Ziel, nach welchem Ehrgeiz und Intrige um die Wette rannten.

Den wahren Höhegrad des jetzt zur Mode gewordenen Kunstsinnes sahen die klügern Künstler ihren Gönnern sehr bald ab. Sie bemerkten, daß die Herren vor allem rasch und billig bedient sein wollten, und richteten sich auf Schnelligkeit und die derselben angemessenen Preise ein. Sie sahen auch recht wohl, daß man an Michelangelo weniger das Große, als die phantastische Willkür und ganz bestimmte Äußerlichkeiten bewunderte, und machten ihm nun dieselben nach, wo es paßte und wo nicht. Ihre Malerei wird eine Darstellung von Effekten ohne Ursachen, von Bewegungen und Muskelanstrengungen ohne Notwendigkeit. Endlich richteten sie sich auf das ein, was die meisten Leute von jeher in der Malerei vorzüglich geschätzt haben. auf vieles, auf Glänzendes und auf Natürliches. Dem Vielen genügten sie durch Vollpfropfen der Gemälde mit Figuren, auch mit ganz müßigen und störenden; dem Glänzenden durch ein Kolorit, das man ja nicht nach dem jetzigen Zustande der meisten betreffenden Bilder beurteilen darf, indem ehemals eine freundliche Farbe mit hell oder changeant aufgetragenen Lichtern neben der andern saß. Das Natürliche endlich wurde teils durch grundprosaische Auffassung und Wirklichmachung des Vorganges, teils durch ganz naturalistische Behandlung einzelner Teile erreicht, welche dann neben dem übrigen Bombast beträchtlich absticht. — Der größte Jammer aber ist, daß manche der betreffenden Künstler, sobald sie nur wollten oder durften, den echten Naturalismus und selbst ein harmonisches Kolorit besaßen, wie namentlich ihre Bildnisse beweisen.

Eine Zeitlang verlangte die Mode lauter *Gegenstücke zum Jüngsten Gericht*, und es entstanden jene Gewimmel nackter (oder enggekleideter) Figuren, die in allen möglichen und unmöglichen Stellungen auf einem Raum, der sie nicht zum dritten Teil beherbergen könnte, durcheinander stürzen. Gemäßigt, räumlich denkbar und zum Teil edel ist von die-
a sen Bildern am ehesten *Daniel da Volterras* Kindermord
b (Uffizien in Florenz) zu nennen, und bei *Bronzinos* „Chri-

stus in der Vorhölle"[1] wird man wenigstens den Müßiggang und die Überfülle so vieler gewissenhaft studierter nackter Form beklagen; andres der Art ist aber vollkommen unleidlich, zumal durch Vermischung mit Reminiszenzen aus dem Jüngsten Gerichte selbst. — So insgemein die Stürze der Verdammten, die Hinrichtungen der 40 Märtyrer[2], die a
Marter des heil. Laurentius (großes Fresko *Bronzinos* im linken Seitenschiff von S. Lorenzo in Florenz), die Darstellung der ehernen Schlange, u. a. m. Auch der Bildhauer *Bandinelli* konkurrierte und ließ Paradiesbilder nach seinen b
Entwürfen malen (Pal. Pitti).

In der Folge bekam die große und freche Improvisation historischer, sowohl biblischer als profaner Gegenstände einen wahren Schwung. Man malte alles, was verlangt wurde, und versetzte das Historische mit Allegorie und Mythologie ohne alles Maß. *Vasari* (1512—1574), bei großer Begabung beständig bemüht, dem Geschmack seiner Leute zuvorzukommen, in der Ausführung so sauber und ordentlich, als man bei gewissenloser Schnellproduktion sein kann, tritt wenigstens die einfachsten Gesetze der Kunst noch nicht geflissentlich mit Füßen (Fresken in der Sala c
regia des Vatikans; Gastmahl des Ahasverus in der Akade- d
mie zu Arezzo; Abendmahl in S. Croce zu Florenz, Cap. del Sagramento; andre Bilder in derselben Kirche. die unter seiner Aufsicht ihre meisten jetzigen Altargemälde erhielt; mehreres in S. Maria novella; sehr gedankenlos die zahl- e
losen Malereien im großen Saale des Pal. vecchio). — Auch f
sein Genosse *Francesco Salviati* (1510—1563) hat bei aller öden Manier (Fresken der Sala d'Udienze im Pal. vecchio) g
noch einen gewissen Schönheitssinn, der ihn vom Schlimmsten zurückhält. — Ganz im argen liegen erst die Brüder *Zuccaro, Taddeo* (1529—1566) und *Federigo* (st. 1609), indem sie den größten systematischen Hochmut mit einer bei ihrer Bildung wahrhaft gewissenlosen Formliederlichkeit verbinden. Erträglich und bisweilen überraschend durch

[1] An dem Bilde desselben Inhaltes im Pal. Colonna zu Rom, welches *
ebenfalls dem Bronzino zugeschrieben wird, müßte jedenfalls die Jahreszahl 1523 falsch sein, wenn sie sich darauf befindet. Es beruht erst auf dem Weltgericht. — Eher von Marc. Venusti?

[2] Ein Sujet, für welches jener verlorene Karton des Perin del Vaga einen begeisterten Wetteifer geweckt haben muß. — In der Sakramentskapelle zu S. Filippo Neri in Florenz ein Bild der Art von **
Stradanus.

Züge großen Talentes in ihren Darstellungen der Zeit-
a geschichte (vordere Säle im Pal. Farnese zu Rom; Sala regia
b des Vatikans; Schloß Caprarola mit der farnesischen Haus-
geschichte) werden sie in ihren unergründlichen (weil lite-
c rarisch erarbeiteten) Allegorien (Casa Bartholdy in Rom,
und Domkuppel zu Florenz) komisch bedauernswert. —
Ein andrer großer Entrepreneur, hauptsächlich für Rom
und Neapel, war in der spätern Zeit des 16. Jahrhunderts
der Cavaliere d'Arpino (eigentlich Giuseppe Cesari, geb. um
1560, st. 1640); nicht barock, aber mit einer seelenlosen
d allgemeinen Schönheit oder Eleganz behaftet, die nur selten
e (Kapelle Olgiati in S. Prassede zu Rom; Zwickelbilder der
Kapelle Pauls V. in S. Maria maggiore) einer edlern Wärme
Platz macht. — Die Mitstrebenden dieser vielbewunderten
Meister haben vorzüglich in Rom eine unglaubliche Menge
von Fresken hinterlassen. — Von dem ältern *Tempesta* und
Roncalli dalle Pomarance rühren z. B. die vielen gräßlichen
f Marterbilder in S. Stefano rotondo her, merkwürdig als Be-
leg dessen, was die Kunst sich wieder von Tendenzgegen-
ständen mußte aufbürden lassen, seitdem sie sich selbst er-
niedrigt hatte. — Von *Circignani-Pomarancio, Paris Nogari,*
g *Baglioni, Baldassare Croce* (die zwei großen Seitenbilder in
S. Susanna) enthält fast jede Kirche, die alt genug ist, irgend
etwas, das man nur sieht, um es baldigst wieder zu ver-
gessen. Denn was nicht empfunden ist, kann auch nicht
nachempfunden werden und prägt sich dem Gedächtnis
nur äußerlich und mit Mühe ein. Bisweilen entschädigt der
mehr dekorative Teil, z. B. Füll- und Tragefiguren, den
Sinn einigermaßen.

In Neapel ist einer der besten Manieristen dieser Zeit *Simone*
h *Papa* d. Jüng. (Fresken im Chor von S. Maria la nuova).
Auch der stets rüstige, oft wüste Improvisator *Belisario Co-*
i *renzio* (überall); der *ältere Santafede* (Deckenbild in S.
k Maria la nuova, andere Deckenbilder von ihm und der gan-
zen Schule besonders im Dom); der *jüngere Santafede* (Auf-
l erstehung in der Kapelle des Monte de Pietà, gegenüber der
Assunta des Ippolito Borghese, beides Hauptbilder); *Impa-*
m *rato* (Dom und S. M. la nuova) u. a. geben zusammen das
Bild einer zwar entarteten, aber von der michelangelesken
Nachahmung nur wenig angesteckten Schule; es fehlt zwar
im Komponieren an Mäßigung und im ganzen an höherm
Geist, allein auch die falsche Bravour fehlt, und die Ver-
wilderung ist keine so unwürdige wie in Rom und ander-

wärts. Arpino, der eigentlich mit in diese Reihe gehört, machte sich es nur zu leicht. — Der einzige Michelangelist, *Marco da Siena*, kam von außen. Seine Bilder im Museum a sind meist äußerst widrig; die angenehmern Seiten, namentlich ein brillantes Kolorit, entwickelt er in dem „ungläu- b bigen Thomas" (Dom, zweite Kapelle links) und in der c Taufe Christi (S. Domenico maggiore, vierte Kapelle rechts). (*Cola della Matrice* malte noch um 1550 in der Art des 15. Jahrhunderts; ein Bild in der Galerie des Kapitols.) d

Ehe wir den Apennin überschreiten, ist es auch in betreff der bis jetzt Genannten und einiger ihrer Zeitgenossen eine Forderung der Billigkeit, der guten und selbst sehr vorzüglichen Leistungen zu gedenken. Dieselben beginnen da, wo der falsche Pompstil aufhört.

Von der florentinischen Schule, hauptsächlich von den großen Porträtmalern[1] *Bronzino* und *Pontormo* ging fortwährend ein belebender Strahl nach dieser Richtung aus. Die Bildnisse *Vasaris* (sein Haus[2] in Arezzo; Uffizien und e Akademie in Florenz) und der beiden *Zuccaro* (Pal. Pitti f und ein Zimmer in Casa Bartholdy zu Rom, wo die sämtlichen Mitglieder der Familie in Lünetten al fresco gemalt sind) sind in der Auffassung fast ganz naiv und in der Ausführung wahr. Dem Federigo gelingt auch auf dem idealen Gebiet etwa ein phantastisch schöner Wurf (der tote Chri- g stus, von fackelhaltenden Engeln beweint, im Pal. Borghese zu Rom), natürlich nur in sehr bedingter Weise. *Santi di Tito* ist sogar als Historienmaler in dieser Zeit fast ohne Affektation, ja ein einfacher Mensch geblieben. (Mehrere Altarblätter besonders in S. Croce zu Florenz; der Engel- h reigen über dem Hauptportal im Dom usw ; der erste Altar i in S. Marco rechts; Anteil an den Lünetten des großen k Klosterhofes bei S. Maria novella usw.). Wir werden an

[1] Bei diesem Anlaß mag der bedeutenden Sammlung von Miniaturporträts in Öl gedacht werden, welche zu Florenz teils in den Uffi- * zien (Säle rechts von der Tribuna), teils im Pal. Pitti (Durchgang zu ** den hintern Zimmern der Galerie) immer mehrere zusammen eingerahmt sich vorfinden. Sie geben eine reiche Übersicht dieser ganzen Kunstgattung für die Zeit von 1550—1650. Es lassen sich Deutsche und Venezianer des 16. Jahrhunderts, Niederländer und Florentiner des 17. Jahrhunderts wohl ausscheiden von der dabei am meisten vertretenen Richtung des Bronzino und Scipione Gaetano. — Eine kleine Sammlung auch im Pal. Guadagni.

[2] Jetzt Casa Montauti.

diesen Namen wieder anknüpfen müssen bei der Herstellung der florentinischen Malerschule, welche nach den bösen Jahrzehnten 1550—1580 beginnt. Unter den Römern
a ist *Pasquale Cati* von Jesi (großes Fresko in S. Lorenzo in Panisperna zu Rom) gewissermaßen ein naiver Michelange-
b list, *Siciolante da Sermoneta* (Christi Geburt, in S. Maria
c della Pace zu Rom; Taufe Chlodwigs, in S. Luigi, vierte Kapelle rechts) ebenfalls innerlich wahr und gemäßigt. Dann arbeitete in Rom der aus obiger napolitanischer Reihe stammende *Scipione Gaetano*, dem es in seiner Beschränktheit immer ein solcher Ernst ist, daß eine Anzahl ganz vortrefflich naiver, wenn auch etwas harter Porträts zustande
d kamen (vatikanische Bibliothek; Pal. Colonna usw.). In
e idealen Gegenständen (heil. Familie, Pal. Borghese; Ver-
f mählung der heil. Katharina, Pal. Doria; Mariä Himmelfahrt, linkes Querschiff von S. Silvestro di Monte cavallo) ist er nach Vorzügen und Mängeln seiner heimischen Schule verwandt und erfreut durch ein saftiges Kolorit.

Sogar eine ganze Schule, diejenige von *Siena*, ist vorherrschend wahr und lebendig geblieben; ein nobler Naturalismus, der seinen Anhalt an Andrea del Sarto und Sodoma
g sucht, beseelt die bessern Werke eines *Francesco Vanni* (1565—1609; in S. Domenico zu Siena alles, was in der
h Katharinenkapelle nicht dem Sodoma angehört; in S. M. di Carigano zu Genua, Altar rechts neben dem Chor, die letzte
i Kommunion der heil. Magdalena, usw.), eines *Arcangelo* und *Ventura Salimbeni* (Fresken im Chor des Domes von Siena mit den Geschichten der heil. Katharina und eines heil. Bischofs; im Unterraum von S. Caterina das zweite
k Bild, rechts), eines *Domenico Manetti*, u. a. m.

Viele der genannten Maler verschiedener Schulen waren mehr oder weniger influenziert von einem merkwürdigen, meist abseits in seiner Heimat Urbino lebenden Meister, *Federigo Baroccio* (1528—1612). Seine geschichtliche Bedeutung liegt darin, daß er die Auffassungsweise Correggios, als dessen eigene parmesanische Schule sie aufgegeben hatte, bis zum Auftreten der Bologneser fast allein mit Eifer vertrat; freilich genügte seine Begabung dazu keineswegs ganz, und neben echtem Naturalismus und einer wahren Begeisterung für sinnliche Schönheit muß man sich mancherlei affektierte Mienen und Gebärden, glasartige Farben, und ein hektisches Rot an den beleuchteten Stellen der Kar-
l nation gefallen lassen. Das schönste Bild, so ich von ihm

kenne, ist der Kruzifixus mit Engeln, S. Sebastian, Johannes und Maria, im Dom von Genua (Kapelle rechts vom Chor); — das fleißigste und größte die „Madonna als Fürsprecherin der Kinder und Armen", in den Uffizien, mit vortreff- a
lichen genreartigen Partien; — das „Noli me tangere" in b
der Gal. Corsini zu Rom und (kleiner) in den Uffizien hat c
ebenfalls noch eine wahre Naivität. — Wogegen die meisten d
Bilder in der vatikanischen Galerie und die übrigen in den Uffizien zu den affektierten gehören; in dem Porträt des Herzogs Guidobaldo II. von Urbino konnte gerade Baroccio die kleinliche Hübschheit und den kriegerischen Aufputz gut wiedergeben. (Uffizien und bei Camuccini in Rom.) — e
Große bewegte Kreuzabnahme im Dom von Perugia f
(rechts). — Die neuflorentinische Schule, von welcher unten die Rede sein wird, schloß sich wesentlich an Baroccio an.

In *Genua* war der Manierismus schon bei den Schülern des Perin del Vaga in vollem Gange. *Giov. Batt. Castello, Calvi,* die jüngern *Semini,* auch der etwas bessere *Lazzaro Tavarone* gerieten ob dem beständigen Fassadenmalen (S. 277) in eine wahre Verstockung; sie bilden einen ganz besonders ungenießbaren Ableger der römischen Schule. — Ihnen gegenüber stand der einsame *Luca Cambiaso* (1527—1580 oder 1585), der aus eigenen Kräften, ohne Moretto und Paolo Veronese zu kennen, ein ähnliches Resultat erreichte: einen gemütlich veredelten Naturalismus, der auch für den Ausdruck des höhern Seelenlebens ein würdiges Gefäß sein konnte. Sein stets gedämpftes Kolorit ist harmonisch und klar; erst in der spätern Zeit, da auch seine Naivität erlahmte, wird es dumpfer. Seine Madonna ist eine echte, liebenswürdige Genueserin ohne ideale Form, das Kind immer naiv und schön bewegt, die Heiligen voll innigsten Ausdruckes; Altarbilder dieser Art sind in der Regel ein Stück Familienszene, heiter ohne Mutwillen. (Dom von Genua: Altar des rechten Querschiffes: Madonna mit Hei- g
ligen; Kapelle links vom Chor: sechs Bilder; dritter Altar rechts: S. Gothardus mit Aposteln und Donatoren. — Pal. Adorno: Madonna im Freien sitzend mit zwei Heiligen. — h
Uffizien: Madonna als junge Mutter sich auf das Kind i
niederneigend.) — Seine ganze Kraft aber hat Cambiaso zusammengenommen in der großen Grablegung (S. M. di k
Carignano, Altar links unter der hintern linken Nebenkuppel). Ruhig, ohne alles wilde Pathos, ohne Überfüllung,

entwickelt sich der Moment in edeln, energischen Gestalten von tiefinnerlichem Ausdruck; eine frische Oase in der Epoche der Bravour und der Süßlichkeit. — In bewegten Szenen kann der Meister schon wegen des mangelnden Raumgefühls nicht genügen; zudem sind dieselben meist aus seiner spätern Zeit. (Drei Bilder im Chor von S. Giorgio;
a — Transfiguration und Auferstehung in S. Bartolommeo degli Armeni.) — Seine mythologischen und andern dekorativen Malereien in den Hallen genuesischer Paläste und in
b S. Matteo (die Putten an den Gewölben) stehen wenigstens um ein beträchtliches höher als die Arbeiten der Schul-
c genossen, zwei mythologische Bilder im Pal. Borghese zu Rom. Von der schön gebauten Gruppe der Caritas (Berliner Museum) eine Kopie von der Hand des Capuccino im
d Pal. Brignole zu Genua. — Wer die edle Persönlichkeit des
e Mannes will kennen lernen, suche im Pal. Spinola (Str. nuova) das Doppelporträt auf, in welchem er, sich selbst malend, vor der Staffelei abgebildet ist.

Im übrigen Oberitalien sind die in diese Zeit fallenden Mitglieder der Malerfamilie *Campi* von *Cremona* dem Verfasser
f nur aus den Bildern der Brera in Mailand bekannt, wonach sie über das Vermögen eines Vasari und Salviati kaum hinauskamen; — *Calisto Piazza* von *Lodi* (S. 925) erscheint in den Bildern derselben Sammlung doch nur als ein edlerer Manierist; — unter den Manieristen von *Mailand* selbst ist *Enea Salmeggia,* gen. Talpino, immer sorgfältig, bisweilen schön und zart, meist aber zaghaft und kraftlos (Bilder ebenda); — die drei ältern *Proccacini* dagegen, Ercole geb. 1520, Camillo geb. 1546, Giulio Cesare geb. 1548, höchst resolut, im einzelnen brillant, im ganzen wild überladen; sie bilden den Übergang zu der mailändischen Schule des 17. Jahrhunderts, welche mit Ercole Procaccini dem Jüngern, Nuvolone und den beiden Crespi eine eigentümliche Vollendung erreicht.

In *Ferrara* geht die ältere Schule in den Manierismus über mit *Bastianino* (1532—1585), einem schwachen Nachahmer
g des Michelangelo; Certosa, Querschiff rechts: die Kreuz-
h erhöhung; — Ateneo; Madonna mit Heiligen, Verkündigung.
i — Von Dossos Schülern gehört hierher: *Bastarolo* (st. 1589); Bilder im Gesù, erster Altar rechts; Verkündigung, erster Altar links: Crucifixus. — Außerdem der platte *Nic. Roselli;*
k Altarbilder der Certosa. — Der begabteste, bisweilen angenehm phantastische Manierist von Ferrara war aber

Scarsellino, von welchem in S. Benedetto eine ganze Anzahl a
von Bildern und in S. Paolo die Fresken fast sämtlicher Ge- b
wölbe herrühren; in der Halbkuppel des Chores eine große,
interessante Himmelfahrt des Elias in einer Landschaft. In
den Uffizien: ein vornehmes Kindbett, etwa der Elisabeth, c
in der Art des Fr. Franck und M. de Vos. Manches in der
Gal. von Modena. d

In *Bologna* ist zunächst die sehr bedeutende Kunstübung merkwürdig, welche von Bagnacavallo und Innocenzo da Imola an quantitativ beträchtlich zunimmt. Erquickliches wird man freilich aus dieser Zeit wenig finden; doch ist den meisten der betreffenden Maler eine saubere Genauigkeit eigen, welche für jede Schule ein wertvolles Erbe heißen darf, weil sie eine gewisse Achtung der Kunst vor sich selber beweist. Es mag genügen, einige der bessern Bilder zu nennen. Von *Lorenzo Sabbatini* (st. 1577): in der vierten e
Kirche bei S. Stefano (S. Pietro e Paolo genannt), links
neben dem Chor: Madonna mit Heiligen. — Von *Bart.*
Passerotti (st. 1592): in S. Giacomo maggiore, fünfter f
Altar rechts: thronende Madonna mit fünf Heiligen und
Donator. — Von *Prospero Fontana* (1512—1597): in
S. Salvatore das Bild der dritten Kapelle rechts; in der Pina- g
coteca eine gute Grablegung; in S. Giacomo maggiore, sech- h
ster Altar rechts, die Wohltätigkeit des heil. Alexius. — Von
seiner Tochter *Lavinia* ein Bild in der Sakristei von S. Lucia. i
— Von *Dionigi Calvaert* aus Antwerpen (st. 1619): ai Servi, k
vierter Altar rechts, großes Paradies. — Von *Bart. Cesi* l
(1556—1629): Bilder hinten im Chor von S. Domenico, und
in S. Giacomo maggiore, erster Altar links im Chorumgang. m
— Von den Genannten, sowie von *Sammachini, Naldini*
u. a. Bilder in der Pinacoteca. (Über *Laureti* vgl. S. 911.) n
— Sie alle überragt der schon als Baumeister (S. 328) genannte *Pellegrino Tibaldi* (1527—1591), welchen die Caracci als den wahren Repräsentanten des Überganges von den großen Meistern auf ihre Epoche anerkannten. Er ist einer von den wenigen, welche dem emsigen Naturstudium treu blieben und die Formen nicht aus zweiter Hand produzieren wollten; seine Fresken im untern Saal der Universi- o
tät enthalten unter anderm jene vier nackten, auf bekränzten Balustraden sitzenden Füllfiguren, deren Trefflichkeit neben den mythologischen Hauptbildern wunderbar absticht; — das große Fresko in S. Giacomo maggiore aber p
(Kapelle am rechten Oberschiff) ist auch in der Verwirk-

lichung eines bedeutenden symbolischen Gedankens („Viele sind berufen, Wenige auserwählet") beinahe großartig zu nennen; von den Fresken in der Remigiuskapelle zu S. Luigi de' Francesi in Rom (vierte Kapelle rechts) gehört ihm das schon manieriertere Deckenbild; die Wandbilder mit Chlodwigs Heerzug und Eidschwur sind von Sermoneta und Giac. del Conte.

Für *Ravenna* ist *Luca Longhi* zu nennen, der bisweilen noch in der Art der bolognesischen Nachahmer Raffaels (S. 888 ff.) an die beste Zeit erinnert, öfter aber sich ins Süße und Schwache neigt. (Refektorium der Kamaldulenser in Ravenna: große Hochzeit von Kana.)

Seit den 1580er Jahren beginnt der Manierismus einem neuen, bestimmten Stil zu weichen, der schon als geschichtliche Erscheinung ein hohes Interesse hat. Der Geist der Gegenreformation, welcher damals den weiträumigen, prachtvollen Kirchentypus des Barockstiles hervorbrachte, verlangt zugleich von der Malerei eine möglichst aufregende, eindringliche Behandlung der heiligen Gegenstände; einen höchsten Ausdruck himmlischer Herrlichkeit und frommen Sehnens danach, verbunden mit populärer Begreiflichkeit und lockendem Formenreiz. Bei Anlaß der Skulptur, welche 50 Jahre später den Bahnen der Malerei folgte, wurden vorläufig (S. 654) die wesentlichen Mittel dieser modernen Kunst hervorgehoben: der *Naturalismus* in den Formen sowohl als in der ganzen Auffassung des Geschehenden (Wirklichkeit) und die Anwendung des *Affektes* um jeden Preis. Auf diesen ihren geistigen Inhalt hin werden wir im folgenden die Malerei von den Caracci bis auf Mengs und Batoni zu prüfen haben, und zwar als ein — wenn auch vielgestaltiges — Ganzes. Wo die Kunst so in die Breite geht wie hier, wäre eine Einzelcharakteristik der Maler die Sache eines umfangreichen Buches; wir müssen uns damit begnügen, die wichtigern unter den Tausenden in einer vorläufigen Übersicht zu nennen. Nicht eine Anleitung zur speziellen Kennerschaft, sondern die Feststellung anregender Gesichtspunkte für diese Periode überhaupt muß unser Zweck sein. In den auf die Übersicht folgenden fragmentarischen Bemerkungen wird wenigstens jedes Hauptwerk bei irgendeinem Anlaß vorkommen, allerdings oft in beschränkendem Sinn, in nachteiliger Parallele mit den Werken der goldenen Zeit. Daß dies nicht geschieht, um Mißachtung zu erwecken, oder

gar um von der Betrachtung der betreffenden Werke abzulenken, wird man beim Durchlesen des Ganzen inne werden. Irgendeine systematische oder gar eine sachliche Vollständigkeit ist hier nicht zu verlangen.

Die Anfänger der neuen Richtung sind teils *Eklektiker*, teils *Naturalisten* im besondern Sinne. — Die Beseitigung der unwahren Formen und der konventionellen Ausdrucksweisen schien dieser doppelten Anstrengung zu bedürfen: eines Zurückgehens auf die Prinzipien der großen Meister der goldenen Zeit und einer völligen Hingebung an die äußere Erscheinung. Der *Eklektizismus* enthält einen innern Widerspruch, wenn man ihn so auffaßt, als sollten die besondern Eigentümlichkeiten eines Michelangelo, Raffael, Tizian, Correggio in einem Werke vereinigt werden; schon das Verfolgen und Nachahmen der Eigentümlichkeiten einzelner großer Meister hatte ja eben die Manieren hervorgerufen, denen man entfliehen wollte. Allein im Sinne eines allseitigen Studiums aufgefaßt war er höchst notwendig.

In der neuen Schule von *Bologna* ist denn auch die Abneigung der Prinzipien der großen Vorgänger fast von Anfang an eine harmonische und verständige. Es gibt Bilder derselben, welche in der Art des Paolo Veronese, des Tizian gemalt sind, und von Correggio ist sie mitsamt vielen abgeleiteten Schulen dauernd abhängig, allein dies Verhältnis erstreckt sich nur ausnahmsweise bis in die vollständige Reminiszenz und sinkt nie bis zur seelenlosen Ausbeutung.

Die Stifter waren *Lodovico Caracci* (1555—1619) und seine Neffen *Annibale* (1560—1609) und *Agostino* (1558 bis 1601), der letztere mehr durch seine Kupferstiche als durch Gemälde einflußreich. Annibale ist es vorzüglich, durch welchen der neue Stil seine Herrschaft über Italien gewann.

Unter ihren Schülern ist der gewissenhafteste *Domenichino* (eigentlich Domenico Zampieri, 1581—1641), der am höchsten begabte *Guido Reni* (1575—1642); außerdem *Francesco Albani* (1578—1660); der freche *Giov. Lanfranco* (1581—1647); *Giac. Cavedone* (1577—1660); *Alessandro Tiarini* (1577—1658); der Landschaftsmaler *Giov. Franc. Grimaldi* u. a.

Schüler des Albani: *Gio. Battista Mola; Pierfrancesco Mola; Carlo Cignani; Andrea Sacchi*, welcher nach der Mitte des

17. Jahrhunderts die letzte römische Schule gründete und unter andern den *Carlo Maratta* (1625—1713) zum Schüler hatte.

Schüler des Guido Reni: *Simone Cantarini* gen. Simone da Pesaro; *Giov. Andrea Sirani* und dessen Tochter *Elisabetta Sirani; Gessi; Canuti; Cagnacci* u. a.

Nur kurze Zeit war *Guercino* (Giov. Francesco Barbieri, geb. 1590 zu Cento, wo noch bedeutende Malereien von ihm sind, st. 1666) in der Schule der Caracci gewesen; er verschmolz später ihre Prinzipien mit denjenigen der Naturalisten. — Unter seinen Schülern sind mehrere des Na-
a mens *Gennari*, darunter *Benedetto* der bedeutendste. (Gal. von Modena.)

Bei einem andern Schüler der Caracci, *Lionello Spada* (1576—1621), hat die naturalistische Art im engern Sinn die Oberhand (Gal. von Parma und Modena); — ähnlich
b bei *Bartol. Schedone* oder *Schidone* von Modena (st. jung 1615), der sich anfangs besonders nach Correggio gebildet hatte. (Gal. von Parma.)

Ein mittelbarer Schüler der Caracci, vermutlich durch Domenichino, ist *Sassoferrato* (eigentlich Giov. Battista Salvi, 1605—1685), ein Eklektiker in ganz anderm Sinne als alle übrigen.

Mit Cignani und *Pasinelli* geht die bolognesische Schule in das allgemeine Niveau hinüber, welches gegen 1700 die ganze Malerei umfaßt.

Von den andern Schulen Italiens ist keine ganz unberührt geblieben von der bolognesischen Einwirkung, so sehr man sich z. B. in Florenz dagegen wehrte.

Zu den eklektischen Schulen wird zunächst gerechnet: die *mailändische*. Aus der Familie der *Procaccini* gehört hierher Ercole der Jüngere; aus ihrer Schule: *Giov. Batt. Crespi*, gen. *Cerano;* dessen Sohn *Daniele Crespi; Pamfilo* oder *Pompilo*, gen. *Nuvolone* aus Cremona u. a.

In *Ferrara* malte *Carlo Bonone* (1569—1632), ausschließlich angeregt von den Caracci. Wir werden ihn kennen lernen als eine der schönstgestimmten Seelen jener Zeit.

Sodann die *florentinische* Schule, welche zum Teil von ihrer eigenen bessern Zeit her einen höhern Zug gerettet hatte (Santi di Tito, S. 944), auch mit Bewußtsein auf Vorgänger wie A. del Sarto zurückging und dann einen bedeutenden neuen Anstoß durch Baroccio erhielt. — Ihre Richtung ist eine wesentlich andre als die der übrigen gleich-

zeitigen Schulen; in der Komposition ist sie prinziploser und oft überfüllt, in den Farben saftig glänzend und bunt, obwohl die bessern bisweilen eine sehr bedeutende Harmonie erreichen; ihre Hauptabsicht geht auf sinnliche Schönheit; dagegen bleibt ihr der Affekt fast völlig fremd. Da wir deshalb ihre Werke nur ausnahmsweise wieder werden zu nennen haben, so mögen hier bei jedem Maler die wichtigsten Kirchenbilder gleich mit angeführt werden; von den übrigen, in den florentinischen Galerien, wird man das Wertvollste leicht finden.

Alessandro Allori (1535—1607), der Neffe Bronzinos, noch halb Manierist. (In S. Spirito, ganz hinten: die Ehebrecherin; in der Sakristei: ein Heiliger Kranke heilend; — Chor der Annunziata, erste Nische links: Mariä Geburt, 1602; — S. Niccolò, rechts vom Portal: Opfer Abrahams.) — Ebenso *Bernardino Poccetti* (1542—1612), welcher S. 273 als Dekorator genannt worden ist. Er war nebst Santi di Tito ein Hauptunternehmer jener Lünettenfresken in den florentinischen Klosterhöfen, meist legendarischen Inhaltes. (Christo von S. Marco; — erster Hof rechts bei den Kamaldulensern agli angeli; — erster Hof links bei der Annunziata, teilweise von ihm; — Chiostro grande, der hinterste links, bei S. Maria novella, teilweise von ihm; — größere Wandfresken im Hof der Confraternita di S. Pietro martire.) Aufgaben, an welchen auch die unten zu nennenden oft teilnahmen und sich bildeten. Verglichen mit den Malereien der bolognesischen Chiostri (z. B. S. Francesco oder ai Servi in Bologna), welche so ungleich besser komponiert, so viel unbefangener und meisterhafter gezeichnet sind, behaupten sie doch einen gewissen Vorzug durch das Gemütliche und Affektlose, sowie durch den größern Reichtum der Individualisierung. — (Wobei immer die drei schönen Lünettenbilder Domenichinos in der äußern Halle von S. Onofrio zu Rom als das Treffendste auszunehmen sein werden.) — Außerdem von Poccetti ausgemalt ein ganzer Saal im Hôtel des îles britanniques. — In S. Felicita, erster Altar links, die Assunta. — *Jac. Ligozzi:* Hauptanteil an den Lünetten im Chiostro von Ognissanti; — S. Croce, Kapelle Salviati, links am linken Querschiff; Marter des heil. Laurentius; — S. M. novella, sechster Altar rechts, Erweckung eines Kindes. — *Jac. (Chimenti) da Empoli* (1554—1640), in der Erzählung nirgends bedeutend, wie die Malereien im vordern Saal

a des Pal. Buonarroti beweisen, ist im Individualisieren der
edelste und würdigste dieser Schule. Hauptbild im rech-
b ten Querschiff von S. Domenico zu Pistoja: S. Carlo Bor-
romeo als Wundertäter, umgeben von Mitgliedern des
c Hauses Rospigliosi; — mehreres im Chor des Domes von
Pisa; — S. Lucia de' magnoli in Florenz, zweiter Altar
d links: Madonna mit Heiligen; — Annunziata, Chor, dritte
Nische rechts usw. — *Lodovico* Cardi, gen. *Cigoli* (1559
bis 1613), der beste Kolorist und Zeichner der Schule,
dessen Werke denn auch größtenteils in die florentini-
e schen Galerien übergegangen sind. — Von den Altären in
S. Croce gehört ihm der sechste rechts, Christi Einzug in
Jerusalem, und die Trinität am Eingang ins linke Quer-
schiff. — Von seinem Schüler *Ant. Biliverti* unter anderm
f die große Vermählung der heil. Katharina samt Seiten-
bildern, im Chor der Annunziata, zweite Nische rechts. —
Andre Schüler wie *Domenico* Cresti, gen. *Pasignano, Gre-
gorio Pagani* usw. sind in den Galerien besser repräsen-
tiert. — *Francesco Currado* (1570—1661); sein Haupt-
g werk hinten im Chor von S. Frediano, Madonna mit vielen
h Engeln und knienden Heiligen; außerdem in S. Giovan-
nino: Franz Xavers Predigt in Indien. — Von *Cristofano*
i *Allori* (1577—1621) wird man in den Kirchen vergebens
etwas suchen, das seiner berühmten Judith (Pal. Pitti) am
Werte gleichkäme. — *Matteo Rosselli* (1578—1650) hat in
der Annunziata die Fresken der ersten Kapelle rechts und
einen Teil der Lünetten im Chiostro gemalt; — in SS. Mi-
k chele e Gaetano: dritte Kapelle rechts, und das linke
l Seitenbild in der zweiten Kapelle links; seine gefälligsten
Arbeiten im Pal. Pitti usw. — Von den Schülern Matteos
bringt *Francesco Furini* mit der raffiniert weichen Model-
lierung des Nackten ein neues Interesse in die Schule; —
Giovanni (Manozzi) da San Giovanni (1590—1636) aber
wird, offenbar unter bolognesischer Einwirkung, zumal
seines Altersgenossen Guercino, der entschlossenste, lie-
benswürdigste Improvisator der ganzen Schule, der im Be-
sitz einer reichen Palette und einer blühenden Phantasie
den Mangel höherer Elemente vollständig vergessen
machen kann. Von seinen in diesen Grenzen ganz bedeu-
tenden Fresken wird noch mehrmals die Rede sein. (Alle-
m gorien im großen untern Saal des Pal. Pitti; Versuchung
n Christi im Refektorium der Badia bei Fiesole; halbzer-
o störte Allegorie an der Fronte eines Hauses gegenüber von

Porta Romana; Geschichte des heil. Andreas in S. Croce, zweite Kapelle rechts vom Chor; in Ognissanti die Male- a
reien der Kuppel und Anteil an den Lünetten des Chiostro; im Gange des linken Hofes bei S. Maria la nuova die kleine Freskofigur einer Caritas; — in Rom die Halbkuppel von b
SS. Quattro.) — Endlich *Carlo Dolci* (1616—1686) eben- c
falls aus dieser Schule, welcher den von den übrigen versäumten Affekt in mehrern hundert Darstellungen voll Ekstase wieder einbringt, wovon unten. (Er und alle Vorhergehenden sind sehr stark vertreten in der Gal. Corsini d
zu Florenz.)

Die Schule von *Siena* hat in dieser Zeit den *Rutilio Manetti* (1572—1639), dessen herrliche Ruhe auf der Flucht, über dem Hochaltar von S. Pietro in castelvecchio zu Siena, alles übrige aufwiegen möchte. Am ehesten dem e
Guercino zu vergleichen.

Ein mittelbarer Schüler des Cigoli war *Pietro* (Berettini) *da Cortona* 1596—1669, mit welchem die Verflachung des Eklektizismus, die Entweihung der Malerei überhaupt zur hurtigen und gefälligen Dekoration eintritt.

Der moderne Naturalismus im engern Sinne beginnt auf die grellste Weise mit *Michelangelo* Amerighi *da Caravaggio* (1569—1609), der einen großen Einfluß auf Rom und Neapel ausübte. Seine Freude besteht darin, dem Beschauer zu beweisen, daß es bei all den heiligen Ereignissen der Urzeit eigentlich ganz so ordinär zugegangen sei wie auf den Gassen der südlichen Städte gegen Ende des 16. Jahrhunderts; er ehrt gar nichts als die Leidenschaft, für deren wahrhaft vulkanische Auffassung er ein großes Talent besaß. Und diese Leidenschaft, in lauter gemeinen energischen Charakteren ausgedrückt, bisweilen höchst ergreifend, bildet dann den Grundton seiner eigenen Schule sowohl (Moyse Valentin, Simon Vouet, wozu noch als Nachfolger *Carlo Saraceni* von Venedig zu rechnen ist), als auch der

Schule von Neapel. Hier ist der Valencianer *Giuseppe Ribera* gen. *lo Spagnoletto* (geb. 1593, verschwunden 1656) der geistige Nachfolger Caravaggios im vollsten Sinne des Wortes, wenn auch in seinem Kolorit noch frühere Studien nach Correggio und den Venezianern nachklingen. Neben ihm war außer dem gen. *Corenzio* auch *Giov. Batt. Caracciolo* tätig, welcher sich mehr dem Stil der Caracci anschloß; der große Schüler des letztern, *Massimo Stanzioni*

(1585—1656), nahm zugleich auch von Caravaggio so viel an, als mit seiner eigenen Richtung verträglich war. (Sein bedeutendster Schüler: *Domen. Finoglia.*)

Mittelbare neapolitanische Nachfolger Caravaggios: *Mattia Preti,* gen. il cavalier Calabrese (1613—1699), *Andrea Vaccaro* u. a. m.

Schüler Spagnolettos: der Schlachtenmaler *Aniello Falcone* und der in allen Gattungen tätige *Salvatore Rosa* (1615—1673), dessen Schüler der Landschaftsmaler *Bartol. Torregiani,* der Historienmaler *Micco Spadaro,* u. a. — Ein Nachfolger Spagnolettos ist auch der bedeutendste sizilianische Maler *Pietro Novelli,* gen. Morrealese. (Dame
a und Page, Pal. Colonna zu Rom.) — Schüler des Spagnoletto, mehr aber des Pietro da Cortona war der in seiner Art große Schnellmaler *Luca Giordano* (1632—1705). Von ihm an tritt die Verflachung der neapolitanischen Malerei ein, welche dann mit *Giac. del Po, Solimena* (st. 1747), *Conca* (st. 1764), *Franc. di Mura, Bonito* u. a. in bloße Dekorationsmalerei ausmündet.

In Rom, wo sich alle Richtungen kreuzten, kamen 1600 bis 1650 einige Nebengattungen besonders zu Kräften. Außer der Landschaftsmalerei (von welcher unten) ist besonders die Genre- und Schlachtenmalerei bedeutend repräsentiert durch einen Schüler des Arpino und später des in diesem Fach besonders zu Rom geschätzten Niederländers Piter von Laar, gen. *Bamboccio,* nämlich *Michelangelo Cerquozzi* (1602—1660), dessen beste Arbeiten sich im Auslande befinden. Sein Schüler war der Jesuit *Jaques Courtois, gen. Bourguignon* (1621—1671). Als Blumenmaler trat *Mario de' Fiori* (st. 1673), als Architekturmaler *Giov. Paolo Pannini* (st. 1764) auf.

Seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist Rom zugleich der Hauptsitz der von Pietro da Cortona abgeleiteten, bloß noch dekorierenden Schnellmalerei, gegen welche *Sacchi* und *Maratta* (S. 951) eine nur schwache Reaktion bilden. Hier wirkten unter anderm *Gianfranc. Romanelli* (st. 1662), *Ciro Ferri* (st. 1689), *Filippo Lauri* (st. 1694), auch der Florentiner *Bened. Luti* (st. 1724), der Pater Pozzo (S. 366) u. a. m.

In Genua schwankt der Stil je nach den Einwirkungen. *Giov. Batt. Paggi* (1554—1627) erinnert an die damaligen
b Florentiner (S. Pietro in Banchi, erster Altar links, Anbetung der Hirten; Dom, zweite Kapelle links, Verkündi-

gung); — *Domenico Fiasella*, gen. Sarzana (st. 1669) gleicht mehr dem Guercino; — *Bernardo Strozzi*, gen. *ilcapuccino Genovese* (1581—1644) ist hochberüchtigt unter den Nachfolgern des Caravaggio; — *Benedetto Castiglione* (1616—1670) ein frecher Kortonist; — Valerio Castello ebenfalls, doch in der Farbe wärmer; — Deferrari scheint nach Van Dyck studiert zu haben. — Nur der jung verstorbene *Pelegro Piola* (1607—1630) hat einen eigentümlichen a schönen Naturalismus entwickelt. (Bilder im Pal. Bri- b gnole; Puttenfries im Pal. Adorno.)

Die Niederländer, Deutschen, Spanier und Franzosen[1], von welchen Italien viele und zum Teil bedeutende Werke besitzt, werden im folgenden wo nötig an der betreffenden Stelle mit genannt werden.

Innerhalb der Malerei zweier Jahrhunderte (1580 bis um 1780) gibt es natürlich sehr große Unterschiede der Richtung, um der so unendlich verschiedenen Begabung der einzelnen nicht zu gedenken. Ehe von dem Gemeinsamen die Rede sein darf, welches die ganze große Periode charakterisiert, muß zunächst auf die Unterschiede in *Zeichnung*, Formenauffassung und *Kolorit* hingedeutet werden.

Die bolognesische Schule begann als Reaktion der Gründlichkeit gegenüber vom Manierismus, als Selbsterwerb gegenüber vom einseitigen Entlehnen. Ihre Zeichnungsstudien waren sehr bedeutend; bei Annibale Caracci findet man außerdem ein vielseitiges Interesse für alles Charakteristische, wie er denn eine Anzahl von Genrefiguren in Lebensgröße gemalt hat. (Pal. Colonna in Rom: der Lin- c senesser; Uffizien: der Mann mit dem Affen; eine große d Reihe von Genrefiguren in Kupferstichen usw.) Gleichwohl begnügt sich die Schule bald mit einer gewissen Allgemeinheit der Körperbildung und der Gewandungen, und zwar ist der Durchschnitt, der sich dabei ergibt, weder ein ganz schöner noch ein hoher; er ist abstrahiert von Correggio, nur ohne das unerreichbare Lebensgefühl, auch

[1] *Rubens* (1577—1640); *Van Dyck* (1598—1641); *Rembrandt* (1606 bis 1665); *Honthorst* (1592—1662); *Elzheimer* (1574—1620); von der Familie Breughel bes. *Jan*, der sog. *Sammetbreughel* (1568—1625); *Paul Bril* (1554—1626); eine große Anzahl niederländischer Genremaler fast nur in den Uffizien repräsentiert. — *Velasquez* (1599 bis 1660); *Murillo* (1618—1682). — *Nic. Poussin* (1594—1665); *Moyse* Valentin (1600—1632). Andre bei Gelegenheit zu nennen.

von dem üppig schweren Paolo Veronese, nur ohne dessen alles versöhnende Farbe. Den umständlichsten Beleg ge-
a währen die Fresken der Galerie im Pal. Farnese zu Rom, von *Annibale* und seinen Schülern. Bei wie vielen dieser Junonen, Aphroditen, Dianen usw. würde man wünschen, daß sie lebendig würden? Selbst die höchst vortrefflichen sitzenden Aktfiguren sind doch von keiner hohen Bildung. So fruchtbar die Schule an frischen Bewegungsmotiven ist, so fehlt ihr doch im einzelnen das Schönlebendige. —
b *Albanis* mythologische Fresken in einem Saal des Pal. Verospi (jetzt Torlonia, neben Pal. Chigi) in Rom, der bedeutendste Nachklang der farnesischen Galerie, haben im Detail viel Anmutiges, aber dasselbe Allgemeine.

Wie verschieden ist *Guido Reni* nicht nur je nach der Lebenszeit, sondern bisweilen in einem und demselben Werke. Von allen modernen Malern nähert er sich bisweilen am meisten der hohen und freien Schönheit und
c seine Aurora (Kasino des Pal. Rospigliosi) ist wohl alles in allem gerechnet das vollkommenste Gemälde dieser beiden letzten Jahrhunderte; allein die Horen sind in der Bildung von höchst ungleichem Werte und mitsamt dem Apoll jener einzigen wunderbaren Gestalt der Morgen-
d göttin nicht zu vergleichen. Der berühmte S. Michael in der Concezione zu Rom (erste Kapelle rechts) bleibt in Charakter und Stellung unendlich tief unter Raffaels Bild (Louvre). In den weiblichen Köpfen hat sich Guido sehr oft nach Antiken, namentlich nach den Niobiden gerichtet, in den weiblichen Körpern aber nicht selten einer buhlerischen Üppigkeit gehuldigt. (Man sehe die Hände seiner
e Kleopatra im Pal. Pitti, oder die weiblichen Charaktere in dem Bilde des Elieser, ebenda.) — Auch *Domenichino*, mit seinem großen Schönheitssinn, hat sich jener bolognesischen Formenallgemeinheit nicht entziehen können. Er ist am ehesten frei davon in den beiden herrlichen Wand-
f fresken der Cäcilienkapelle (die zweite rechts) in S. Luigi de' Francesi zu Rom, auch in mehrern der Freskohistorien
g zu Grottaferrata (Kapelle des heil. Nilus). — In seinen Engeln bleibt er sehr sichtbar von Correggio abhängig.
h wie man z. B. aus dem großen Bilde der Brera zu Mailand (Madonna mit Heiligen) sieht. — Bei *Guercino* muß man einige köstliche Gestalten der edelsten Bildung (die ihm zu Gebote stand) ausscheiden von den Schöpfungen des ener-
i gischen Naturalisten; so das Bild der Hagar (Brera zu

Mailand), die Vermählung der heil. Katharina (Gal. zu Modena), auch die Kleopatra (Pal. Brignole zu Genua). — *Sassoferrato,* stets gewissenhaft, erscheint auch in diesen Beziehungen von Raffael inspiriert, doch nicht abhängig. a b

Bei *Caravaggio* und den Neapolitanern steht Zeichnung und Modellierung durchgängig um eine beträchtliche Stufe tiefer, da sie sich auf ganz andre Wirkungsmittel glauben verlassen zu dürfen. So gemein überdies ihre Formen sind, so wenig kann man doch im einzelnen Fall darauf bauen, daß sie wirklich aus dem Leben gegriffen seien; in ihrer Gemeinheit sind sie nur zu oft auch allgemein. Der gewissenhaften Bilder sind in dieser Schule überhaupt wenige. Von *Luca Giordano* abwärts fällt die Zeichnung der neapolitanischen Schule dem liederlichsten Extemporieren anheim. Luca selbst hält sich noch durch angeborene Anmut in einer gewissen Höhe.

Bei *Pietro da Cortona* ist es nicht schwer, eine durchgehende Gleichgültigkeit gegen die wahre Formendarstellung zu erkennen, so wie der Ausdruck seiner Köpfe zum Erschrecken leer wird. Man ahnt auf einmal, daß der sittliche Halt, welchen die Caracci (zu ihrer ewigen Ehre) der Kunst zurückgegeben, von neuem tief erschüttert ist. Wenn ein Künstler von dieser Begabung das Beste so offenkundig preisgab, so war nur ein noch weiteres Sinken zu erwarten. Der letzte große Zeichner, *Carlo Maratta,* war durch seine Nachahmung des Guido Reni zu befangen, durch seinen Mangel an individueller Wärme zu machtlos, um auch nur sich selber auf die Länge dem Verderben zu entziehen. (Einzelne Apostelfiguren in den obern Zimmern des Pal. Barberini zu Rom; Assunta mit den vier Kirchenlehrern, in S. M. del popolo, zweite Kapelle rechts.) Unmittelbar auf ihn folgen noch ein paar Maler, die in der Formengebung nahezu so gewissenhaft sind als er; man lernt sie z. B. in Pal. Corsini zu Rom kennen, die Muratori, Ghezzi, Zoboli, Luti, auch den angenehmsten der Kortonisten: *Donato Creti;* — ganze Kirchen, wie S. Gregorio, SS. Apostoli sind wieder mit leidlich gewissenhaften Altarbildern eines Luti, Costanzi, Gauli u. a. gefüllt (von Gauli das Deckenfresko im Gesù, von Costanzi das in S. Gregorio); — ja die höchste Blüte der römischen *Mosaiktechnik,* welche gewissermaßen nur neben einer gründlichen Ölmalerei denkbar scheint, fällt gerade in die ersten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts (Altarblätter in S. Peter, mosaikiert c d e f g h

unter der Leitung des *Cristofaris.)* Allein diese späte, mehr lokale als allgemeine Besserung ist das rein äußerliche Resultat akademischen Fleißes, ein neuer geistiger Gehalt, eine tiefere Anschauung der darzustellenden Gegenstände war damit nicht mehr verbunden. Den Gipfelpunkt dieser Art von Besserung bezeichnet dann *Pompeo Batoni* (1708
a 1787; Hauptbild: Sturz Simons des Magiers, in S. M. degli angeli, Hauptschiff, links), bei welchem auch das individuelle Gefühl wieder etwas erwarmt; sein deutscher Zeitgenosse *Anton Raffael Mengs* (1728—1779) aber ist doch vielleicht der einzige, bei welchem wieder die Anfänge einer tiefern idealen Anschauung wahrzunehmen sind, von welcher aus auch die Einzelformen wieder ein höheres
b und edleres Leben gewinnen. Sein Deckenfresko in S. Eusebio zu Rom ist nach so vielen Ekstasen eines verwilderten Affektes wieder die erste ganz feierliche und würdige;
c seine Gewölbemalereien in der Stanza de' papiri der vatikanischen Bibliothek geben wieder eine Vorahnung des wahrhaft monumentalen Stiles; in dem Parnaß an der
d Decke des Hauptsaales der Villa Albani wagte er mehr als er durfte, und doch wird man auch hier wenigstens die historische Tatsache nicht bestreiten, daß er zuerst nicht bloß die naturalistische Auffassung im großen, sondern auch die konventionelle Formenbildung im einzelnen durch Besseres und Edleres verdrängt hat. Allerdings vermochte er dies nur durch einen neuen Eklektizismus, und man bemerkt wohl die Anstrengung, mit welcher er die raffaelische Einfachheit mit Correggios Süßigkeit zu vereinigen suchte. Daß er aber bereits festen Boden unter den Füßen hatte, beweisen z. B. seine wenigen Porträts
e (Uffizien: sein eigenes; Brera: das des Sängers Annibali;
f irgendwo, wenn ich nicht irre, in der Pinacoteca von Bologna, dasjenige Benedikts XIV.) Sie sind großartiger, wahrer, anspruchsloser als alle italienischen Porträts des Jahrhunderts.

Nic. Poussin hatte keinen sichtbaren Einfluß auf die italienische Historienmalerei ausgeübt.

Im *Kolorit* waren die Venezianer und Correggio die Vorbilder der ganzen Periode; später wirken auch Rubens und Van Dyck, die geistigen Haupterben Tizians und Paolos, hier und da ein; Salvator Rosa ist sogar vom Rembrandt berührt worden.

Die *Caracci* haben kein Ölgemälde hinterlassen, welches

den rechten festlichen Glanz und die klare Tiefe eines guten Venezianers hätte. Die Schatten sind in der Regel dumpf, die Karnation oft schmutzig bräunlich. Ich halte die Fresken im Pal. Farnese bei weitem für die größte Farbenleistung des Annibale. Mit einer ganz meisterhaften a
Freiheit hat er unter dem Einfluß von Michelangelos Gewölbemalereien der Sistina (S. 825) seine Darstellung einzuteilen gewußt in Historien und dekorierende Bestandteile; letztere teils steinfarbene Atlanten, teils jene trefflichen sitzenden Aktfiguren, teils Putten, Masken, Fruchtschnüre, bronzefarbene Medaillons usw. Nur bei einer solchen Abstufung nach Gegenständen war die große harmonische Farbenwirkung zu erzielen, welche das Ganze trotz einzelner roherer Partien hervorbringt. Alle bessern Maler des 17. Jahrhunderts haben hier für ähnliche Aufgaben gelernt; die geringern kopierten wenigstens. In Bologna hatten die Caracci z. B. in den Fresken des Pal. Magnani b
(Fries des großen Saales) einfachere, aber in ihrer Art nicht minder treffliche dekorierende Figuren angebracht (sitzende steinfarbene Atlanten, geneckt von naturfarbenen Putten, begleitet von je zwei bronzefarbenen Nebenfiguren halber Größe); Arbeiten, welche in Stil und Kolorit viel trefflicher sind als die Historien, denen sie zur Einfassung dienen. Noch die spätesten Nachfolger brachten bisweilen in dieser Gattung Ausgezeichnetes hervor, wie z. B. *Cignanis* berühmte acht Putten, je zwei mit einem Medaillon, über den Türen im Hauptschiff von S. Micchele c
in bosco. Selbst den bloßen Dekoratoren (Colonna, in S. Bartolommeo a porta Ravegnana, und in S. Domenico, d
Cap. del rosario, links; — Franceschini, in Corpus Domini; — Canuti, in S. Micchele in bosco, Zimmer des Legaten e
usw.) geben solche Vorbilder bisweilen eine Haltung, die f
andern Schulen weniger eigen ist. — Leider sind die vielleicht bestkolorierten Fresken des Lodovico und seiner g
Schule, in der *achtseitigen Halle*, welche einen kleinen Hof dieses Klosters umgibt, auf klägliche Weise zugrunde gegangen; man kann die Überreste ohne Schmerz nicht ansehen. (Die Kompositionen, zum Teil ebenfalls sehr bedeutend, sind durch Stiche bekannt.)

Domenichino ist in der Farbe sehr ungleich; von seinen Fresken möchten in dieser Beziehung wohl diejenigen in S. Andrea della Valle zu Rom, auch sonst Hauptwerke, h
den Vorzug haben (die Pendentifs mit den Evangelisten;

das Chorgewölbe mit den Geschichten des Andreas und allegorischen Figuren; — ihr Verdienst wird am besten klar durch den Vergleich mit den untern Malereien der Chorwände, vom Calabrese).

Der größte Kolorist der Schule war, wenn er wollte, *Guido*
a *Reni*. Seine Einzelfigur des S. Andrea Corsini (Pinacoteca von Bologna) möchte in der Delikatesse der Töne unübertroffen sein; vielleicht erreicht noch hier und da ein Bild seiner silbertönigen maniera seconda eine ähnliche Vollendung, etwa z. B. eine seiner Aktfiguren des S. Sebastian (wovon die schönste ebenda. andre a. m. O.); seine beste Aktfigur im Goldton ist (ebenda) der siegreiche Simson, ein Bild venezianischer Freudigkeit. (Zu vergleichen mit dem von heil. Frauen gepflegten S. Sebastian seines Schü-
b lers Simone da Pesaro, im Pal. Colonna zu Rom.) Von seinen Fresken wird die Aurora um der Haltung willen auf das höchste bewundert: die größte Farbenwirkung übt
c aber wohl die Glorie des S. Dominicus (in der Hauptkuppel der Kapelle des Heiligen zu S. Domenico in Bologna.)

Guercino ist in seinen Farben bisweilen venezianisch klar bis in alle Tiefen, oft aber endet er auch mit einem
d dumpfen Braun. Das große Bild der heil. Petronilla (Gal. des Kapitols), vorzüglich aber der Tod der Dido (Pal.
e Spada in Rom) zeigen seine Palette von der kräftigsten Seite; die oben (S. 957, i) genannten Gemälde sind auch in der Farbe edler gemäßigt. Von den Fresken sind diejenigen
f im Kasino der Villa Ludovisi (Aurora im Erdgeschoß, Fama im Obergeschoß) vorzüglich energisch in der Farbe,
g ebenso die Propheten und Sibyllen in der Kuppel des Domes von Piacenza, nebst den Allegorien in den Pendentifs.

Unter den Naturalisten ist der früheste, *Caravaggio*, von welchem auch Guercin mittelbar lernte, immer einer der besten Koloristen. Freilich schließt das scharfe Kellerlicht, in welches er und viele Nachfolger ihre Szenen zu versetzen lieben, jenen unendlichen Reichtum von schönen Lokaltönen aus, welche nur bei der Mitwirkung der Tageshelle denkbar sind; außerdem ist es bezeichnend, daß trotz aller Vorliebe für das geschlossene Licht die Naturalisten so wenig auf die Poesie des Helldunkels eingingen. Cara-
h vaggios Geschichten des S. Matthäus in S. Luigi de' Francesi zu Rom (letzte Kapelle links) sind freilich so aufgestellt, daß sich kaum über die Farbenwirkung urteilen läßt, mögen auch überdies stark nachgedunkelt sein; doch ist so viel

(auch aus seinen andern Werken) sicher, daß er mit Absicht auf den Eindruck des Grellen und Unheimlichen ausging und daß die Reflexlosigkeit hierzu ein wesentliches Mittel ist. Bei Rembrandt dagegen herrscht, trotz allem Abenteuerlichen in Figuren und Trachten, ein tröstlicher, heimlicher Klang vor, weil das Sonnenlicht teils unmittelbar, teils mit dem Goldduft der Reflexe die ganze Räumlichkeit erhellt und wohnbar macht. (Beiläufig: außer einigen Porträts, wovon unten, scheint nicht bloß die Landschaft a
in den Uffizien, sondern auch eine Ruhe auf der Flucht, im b
Pal. Manfrin zu Venedig, ein echtes Werk Rembrandts zu sein.)

Von Caravaggios Schülern sind die Nichtneapolitaner *Carlo Saraceni* und *Moyse Valentin* die farbigsten, auch sonst ziemlich gewissenhaft. (Von Saraceni: Geschichten des heil. c
Benno in der Anima zu Rom, erste Kapelle rechts und erste
Kapelle links; Tod der Maria in S. M. della Scala, links; — d
von Valentin: Joseph als Traumdeuter, Pal. Borghese; Ent- e
hauptung des Täufers, Pal. Sciarra; Judith, im Pal. Manfrin f
zu Venedig.) g

Spagnoletto wird oft hart, glasig und grell, trotz seiner venezianischen Erinnerungen. So schon in seinem abscheulichen h
Bacchus vom Jahre 1626 (Museum von Neapel); sein heil.
Sebastian (ebenda) ist merkwürdig als spätestes mit Liebe gemaltes Bild, vom Jahre 1651. Am meisten venezianisch erscheint mir seine geringe Figur des heil. Hieronymus (Uffizien, Tribuna). — *Stanzioni* ist um ein Bedeutendes i
milder und weicher; von den übrigen hat *Salvator Rosa,* wenn er will, das wärmste Licht und das klarste Helldunkel (Verschwörung des Catilina, Pal. Pitti), sonst aber k
oft etwas Fahles und Dumpfes. Bei *Calabrese* und mehrern andern muß man sich mit einer höchst äußerlichen Farbenbravour begnügen.

Pietro da Cortona ist ein so bedeutender Kolorist, als man es ohne allen Ernst der sachlichen Auffassung sein kann Seine Farbe ist — man gestatte uns das fade Wort — in hohem Grade freundlich; in den großen, mehr dekorativ als ernstlich gemeinten Gewölbemalereien hat er zuerst sich genau nach demjenigen Eindruck gerichtet, welchen das vom Gedanken verlassene, müßig irrende Auge am meisten wünscht. Vorherrschend ein heller Ton, eine sonnige Luft, bequeme Bewegung der Figuren im lichten Raum, ein oberflächlich angenehmes Helldunkel zumal in der Karnation. l

Deckengemälde der Chiesa nuova in Rom (in der Sakristei die Engel mit Marterwerkzeugen); Gewölbe des kolossalen
a Hauptsaales im Pal. Barberini; ein Saal im Pal. Pamfili auf
b Piazza navona (?); Anzahl von Plafonds im Pal. Pitti
c (S. 374, c); Wandfresken in einem der Säle daselbst, wo seine halbe Gründlichkeit widriger erscheint als seine sonstige ganze Flüchtigkeit. Unter den Staffeleibildern gibt etwa die Geburt der Maria (Pal. Corsini) den günstigsten Begriff von seinem Kolorit.

Von ihm und von Paolo Veronese geht dann das Kolorit des *Luca Giordano* aus, welcher sich darin vermöge seines unzerstörbaren Temperamentes doch bisweilen zu einer
d wahren Freudigkeit erhebt. Im Tesoro zu S. Martino in Neapel hat er die Geschichten der Judith und der ehernen Schlange binnen 48 Stunden an das Gewölbe gemalt; sein
e S. Franz Xaver, der die Wilden tauft (Museum), ist in drei Tagen vollendet; — beides so, daß an dieser Palette noch immer einiges zu beneiden bleibt. Auch seine übrigen Bilder (wovon im Museum eine Auswahl), ohne einen wirklich sichern Kontur, ohne irgendwelche Wahl in Formen oder Motiven, üben doch wesentlich durch die Farbe, durch die neapolitanische Süßigkeit mancher Köpfe, durch eine gewisse liederliche Anspruchlosigkeit (neben den Prätensionen eines Salvator und Konsorten), durch den ganzen angenehmen Schein des Lebens einen großen Reiz aus. — Seine Nachfolger, im besten Falle brillante Dekoratoren mit
f blühendem Kolorit: *Solimena:* Fresken der Sakristeien von
g S. Paolo und von S. Domenico maggiore; große Geschichte des Heliodor innen über dem Portal des Gesù nuovo; —
h *Luigi Garzi:* Fresken an Decke und Frontwand von S. Cate-
i rina a formello; — *Conca:* großes Mittelbild der Decke von S. Chiara, David vor der Bundeslade tanzend; — *Franc. de*
k *Mura:* großes Deckengemälde in S. Severino; — *Bonito:*
l kleineres Deckenbild in S. Chiara, usw. — Beim Vorkommen der Lokalschulen in ganz Italien reisten vorzüglich diese Neapolitaner als Virtuosen der Schnellmalerei herum und drangen auch in Toskana ein, nachdem schon vorher Salvator Rosa daselbst einen großen Teil seines Lebens zu-
m gebracht hatte. So hat z. B. Conca im Hospital della Scala zu Siena die Chornische mit der Geschichte des Teiches von
n Bethesda ganz stattlich ausgemalt; der *Calabrese* bedeckte Chor und Kuppel des Carmine zu Modena mit seinen Improvisationen usw.

Von den Römern hat *Sacchi* ein kräftigeres und gründlicheres Kolorit als Cortona (die Messe des heil. Gregor, und S. Romuald mit seinen Mönchen, vatikanische Galerie; Tod der S. Anna, in S. Carlo a' catinari, Altar links). *Maratta* mit aller Sorgfalt ist hierin auffallend matt; einzelne Köpfe, wie etwa „la pittura" im Pal. Corsini, geraten ihm am ehesten ganz lebendig und schön, seine Madonna mit dem schlafenden Kind, im Pal. Doria, ist auch in der Farbe der reproduzierte Guido. — a b c d

Von den Florentinern ist der schon (S. 953) genannte *Furini* unermüdlich bemüht, das Fleisch seiner weiblichen Akte immer mürber und weicher darzustellen (Pal. Pitti, Schöpfung der Eva; Pal. Capponi: David und Abigail; Pal. Corsini: Aktfiguren und Mythologisches). e f

Die spätern Venezianer (S. 859) sind im besten Falle die Ausbeuter Paolos; *Tiepolo* befleißigt sich dabei eines hellen Silbertons.

Man wird vielleicht nach längerer Beobachtung mit uns der Ansicht sein, daß die größten Meisterwerke des Kolorits, welche Italien aus dieser ganzen Periode besitzt, ein paar Bilder von Rubens und Murillo sind. Den *Rubens* kann man in Italien von seiner frühesten Zeit, d. h. von seinem dortigen Aufenthalt an verfolgen. Die drei großen Bilder im Chor der Chiesa nuova zu Rom (Madonnabild von Engeln umgeben, und zwei kolossale Gemälde mit je drei Heiligen) zeigen, wie seine eigentümliche Charakteristik und sein Kolorit sich loszuringen beginnen von den verschiedenen Manieren, die ihn umgaben; auch in der Beschneidung auf dem Hochaltar von S. Ambrogio zu Genua kämpft er noch mit Auffassung und Farbe der Caracci; — schon fast ganz er selbst tritt uns entgegen in dem S. Sebastian, welchem die Engel die Pfeile aus den Wunden ziehen (Pal. Corsini in Rom), und in der idyllischen naiven Auffindung des Romulus und Remus (Gal. des Kapitols); beide Bilder mit gelblichen Fleischtönen; — die zwölf Halbfiguren von Aposteln (Kasino Rospigliosi) glaube ich für echte Werke schon aus seiner beinah vollendeten Zeit halten zu dürfen. — Dann das Reifste und Herrlichste: die Allegorie des Krieges (Pal. Pitti), wo Farben, Formen und Moment untrennbar als eins empfunden sind; ebenda die eine heil. Familie (mit der geflochtenen Wiege); — dann mehrere eigenhändige Bacchanalien von drei bis vier Figuren aus dieser seiner goldenen Zeit: in den Uffizien; im Pal. g h i k l m n

a Brignole zu Genua; im Pal. Pallavicini ebenda; — ebenfalls
b wohl eigenhändig: Herkules bei den Hesperiden, im Pal.
c Adorno ebenda; — endlich das große Meisterwerk auf dem Hauptaltar links in S. Ambrogio ebenda: S. Ignatius, der durch seine Fürbitte eine Besessene heilt, in Auffassung, Form und Farbe von einem feinblütigen, nobeln Naturalismus, der die Neapolitaner unendlich überragt; in dem Heiligen ist z. B. noch der spanische Edelmann dargestellt; sein Ausdruck wird mächtig gehoben durch das kluge, gleichgültige Wesen der ihn umgebenden Priester und Chor-
d knaben. — Die beiden großen Bilder im Niobesaal der Uffizien, die Schlacht von Ivry und Heinrichs IV Einzug in Paris, möchten als ganz eigenhändige Improvisationen der besten Zeit einen bestimmten Vorzug haben vor den meisten Bildern der Galerie de Marie de Médicis im Louvre; sie zeigen uns den Prometheus des Kolorits gleichsam mitten in der Glut des Schaffens.

e Atelierbilder und spätere Werke: Pal. Pitti: Nymphen im Walde von Satyrn überrascht; die zweite heil. Familie viel-
f leicht Kopie eines Franzosen. — Uffizien: die kleinere Alle-
g gorie des Krieges. — Brera in Mailand: das Abendmahl (?). — Pal. Manfrin in Venedig: treffliche aber doch verdächtige Skizze des Bildes von S. Bavon in Gent.

Unter den Porträts sind Juwelen ersten Ranges: eine Dame
h in mittlern Jahren, von nichtsnutzigem Ausdruck, mit dem Gebetbuch (Uffizien); ein vornehmer schwarzgekleideter
i Herr mit Krause und goldener Kette (ebenda); — die sog. vier Juristen, obwohl nicht ganz glücklich geordnet (Pal. Pitti). — Früh und echt: der Franziskaner (Pal. Doria in
k Rom). — Mittelgut: Philipp IV. (Pal. Filippo Durazzo in Genua). — Über viele andre Bildnisse wage ich nicht zu urteilen.

Van Dyck hat außer der für echt geltenden und dann
l jedenfalls frühen Grablegung im Pal. Borghese zu Rom fast nichts von idealem Inhalt in Italien hinterlassen als
m ein paar Köpfe; so die aufwärtsblickende Madonna (im
n Pal. Pitti), deren ungemeine Schönheit vielleicht eine Anregung von Guido her verrät; eine andre (Pal. Spinola, Str. nuova in Genua) scheint ebenfalls echt, nur sehr mißo handelt; — der Coriolan (Pal. Pallavicini ebenda) ist ein Familienbild des betreffenden Hauses und überdies wohl nicht ganz sicher; — eher könnte die sehr übermalte Ge-
p schichte der Dejanira (Pal. Adorno, ebenda, Rubens be-

nannt) ein frühes Bild des Van Dyck sein; — der Cristo della moneta (Pal. Brignole) wahrscheinlich echt, eine bloße neue Redaktion des tizianischen. a

Von den Porträts schienen mir unter anderm folgende zu Genua echt. Pal. Brignole: Reiterbild des Antonio Brignole; b seine Gemahlin; Friedrich Heinrich von Oranien; Jüngling in spanischer Tracht an einer Säule; Geronima Brignole mit ihrer Tochter. (Dagegen der Vater mit Knaben zwar trefflich, aber nicht ganz sicher; der sog. Tintoretto, ein schwarz gekleideter Herr im Lehnstuhl, auf Tapetengrund, könnte eher unter Van Dycks Einfluß gemalt sein.) — Im Pal. Filippo Durazzo: ein Knäblein in weißem Kleide; und c das vortreffliche Bild der drei rasch vorwärtskommenden Kinder. — Im Pal. Spinola: Str. nuova: Kopf mit Krause. d (Das große Reiterbild für Van Dyck zu gedankenlos.) — Im Pal. Adorno: Brustbild eines geharnischten jungen Mannes. — Mehrere andre Sammlungen hat der Verfasser nicht e gesehen.

Im Pal. Pitti: Kardinal Bentivoglio, ganze Figur, sitzend, f höchst vornehm elegant, ein Wunderwerk der Malerei; — die Brustbilder Karls I. und Henriettens von Frankreich, bloße Wiederholungen, doch schön und eigenhändig. — Uffizien: eine vornehme Dame, aus der spätern blassern g Palette; das Reiterbild Karls V., durch schöne und gar nicht aufdringliche Symbolik in eine historisch-ideale Höhe gehoben. — Im Pal. Colonna zu Rom: das Reiterbild des h Don Carlo Colonna, wo sich die Symbolik schon unpassender geltend macht; und Lucrezia Tornacelli-Colonna in ganzer Figur.

Zahlreiche Porträts von andern vortrefflichen Niederländern (Franz Hals? Mierevelt?) pflegen in den Galerien auf i diese beiden Namen verteilt zu werden (Pal. Doria in Rom, u. a. a. O.).

Von *Rembrandt* ist sehr echt und wunderwürdig in Farbe und Licht: sein eigenes gemeines Gesicht (Pal. Pitti, zwi- k schen dem Ehepaar Doni von Raffael); auch der alte Rabbiner (ebenda); — in den Uffizien (Malerbildnisse) hat das l Bildnis im Hauskleid den Vorzug vor der dicken Halbfigur mit Barett und Kette; — welche eine bloße Wiederholung eines der beiden trefflichen Greisenporträts im Museum von Neapel ist. — Im Pal. Doria zu Rom möchte der Kopf m eines Sechzigers, mit Mütze, wohl echt sein. (Von einem

seiner Nachfolger, Gerbrand van den Eckhout, ist Isaaks Opferung, ebenda.)

a Dem *Mierevelt* wird im Museum von Neapel das Kniestück eines jungen Ratsherrn, und ein Brustbild, beide vorzüg-
b lich, zugeschrieben. — Dem jüngern *Pourbus* im Pal. Pitti das (eher holländische) Porträt eines jungen Mannes, und in den Uffizien der vortreffliche Kopf des Bildhauers Francavilla (S. 649). — Ein *Van der Helst* von erstem Werte ist
c das Kniestück eines alten Ratsherrn, im Pal. Pitti. — Eben-
d da, von *Peter Lely:* Cromwell, unendlich tief und wahr aufgefaßt, nach der geistigen, wie nach der rohen Seite, mit
e einem Zuge der Bekümmernis; die andern Porträts des Lely, im Niobesaal der Uffizien, reichen nicht an dieses Werk.

f Es genügt z. B. ein Blick auf die Malersammlung in den Uffizien, um sich die volle Superiorität der Niederländer klarzumachen. Die Italiener des 17. Jahrhunderts suchen in ihren Porträts vorzugsweise einen bestimmten Geist, eine bestimmte Tatkraft auszudrücken und fallen dabei in das Grelle und Prätentiöse; die Niederländer (hier freilich nur geringere Exemplare) geben das volle Dasein, auch die Stunde und ihre Stimmung; durch Farbe und Licht erheben sie auch das Porträt zu einem der Phänomene des Weltganzen. (Die Franzosen von Lebrun an interessieren in dieser Sammlung durch ihren lockern und doch so gutartigen und anständigen physiognomischen Ausdruck.)

Ein Flamländer, *Sustermans* von Antwerpen (1597—1681), hat sein Leben in Florenz zugebracht und hier jene Menge ganz vortrefflicher Porträts geschaffen, welche oft genug
g an Van Dyck streifen. (Viele, unter anderm der Dänen-
h prinz, im Pal. Pitti; — andre, unter anderm Galilei, in den Uffizien; — dann in den Pal. Corsini und Guadagni usw.) Von ihm und auch wohl von Rembrandt mögen dann die
i in Florenz gemalten Bildnisse *Salvators* inspiriert sein; so im Pal. Pitti: sein eigenes, und die Kniefigur eines Geharnischten, welche ohne Rembrandt nicht entstanden wäre. — Auch andre Italiener bekennen sich im Porträt fast offen zu ausländischen Vorbildern; *Cristofano Allori* (in dem
k Bildnis eines Kanonikus, Pal. Capponi in Florenz) zu dem des Velasquez; der Venezianer *Tib. Tinelli* zu dem des Van Dyck. (Uffizien: Porträt eines geistvollen Bonvivants mit
m einem Lorbeerzweig; Pal. Pitti: ein ältlicher Nobile; Aka-
l demie von Venedig: das Bild des Malers?) — Am ehesten

wird man bei den ersten Bolognesen eine eigene Auffassung finden; Bildnisse *Domenichinos* (Uffizien; Pal. Spada zu Rom) und *Guercinos* (Gal. von Modena) haben eine freie, historische Würde. — Die sog. Zenzi, vorgeblich von *Guido*, im Pal. Barberini, ist immer ein hübsches, durch das Geheimnisvolle reizendes Köpfchen. — Ein Jünglingsbildnis von *Carlo Dolci* (Pal. Pitti) gehört zu seinen besten Arbeiten; — ebenso bei *Sacchi* das Priesterporträt in der Gal. Borghese. — Das edle, wahrhaft historische Porträt *Poussins* (Kasino Rospigliosi) möchte indes all diesen letztgenannten vorzuziehen sein.

Die großen Spanier, deren Kolorit und Auffassung ebenso von Tizian berührt wurden, wie dies bei den Flamländern der Fall war (aber weniger von Paolo als diese), sind in Italien nur durch einzelne zerstreute Werke repräsentiert. *Murillos* Madonna im Pal. Corsini zu Rom ist nicht nur höchst einfach liebenswürdig in den Charakteren der Mutter und des Kindes, sondern (bei teilweise sehr großer Flüchtigkeit) ein Wunder der Farbe. Die beiden Madonnen im Pal. Pitti erreichen diese Wonne des Tones nicht; die eine absichtlichere (das Kind mit dem Rosenkranz spielend) ist auch in der Malerei weniger lebendig. Von *Velasquez* nur Porträts: in den Uffizien sein eigenes, fast etwas gesucht nobel, und das gewaltige Reiterbild Philipps IV. samt Knappen und Allegorien, in offener Landschaft, mit unglaublicher Beherrschung des Tones und der Farbe gemalt; — im Pal. Pitti: ein Herr von leidenschaftlichen Zügen, die lange aristokratische Hand am Degengefäß; — im Pal. Doria zu Rom: Innozenz X. sitzend; vielleicht das beste Papstporträt des Jahrhunderts. (Den Murillos und Velasquez in der Gal. von Parma ist kaum zu trauen. — Eine Pietà von Sanchez Coello in S. Giorgio zu Genua, erster Altar links vom Chor.)

In allen Aufgaben idealer Art ist diese moderne Malerei von den höchsten Zielen ausgeschlossen, weil sie zu *unmittelbar* darstellen und überzeugen will, während sie doch, als Kind einer späten Kulturepoche, nicht mehr in der bloßen Unmittelbarkeit (Naivität) erhaben sein kann. Ihr Naturalismus möchte alles Seiende und Geschehende als solches handgreiflich machen; er betrachtet dies als Vorbedingung jeglicher Wirkung, ohne auf den innern Sinn des Beschauers zu rechnen, welcher Anregungen ganz andrer Art zu beachten gewohnt ist.

Schon die Wirklichkeit der Bewegung im Raum, wie man sie beim Correggio vorfand und adoptierte, machte die Kunst gleichgültig gegen alle höhere Anordnung, gegen das Einfach-Große im Bau und Gegensatz der Gruppen und Einzelgestalten. Am meisten Architektonisches hat vermöge seines Schönheitssinnes *Guido Reni* gerettet. Seine grandiose Ma-
a donna della *Pietà* (Pinacoteca von Bologna) verdankt dem symmetrischen Bau der untern wie der obern Gruppe ihre gewaltigste Wirkung; ähnlich verhält es sich (ebenda) mit dem Bilde des *Gekreuzigten* und seiner Angehörigen; die edle und großartige Behandlung, der schöne Ausdruck allein würden nicht genügen, um diesen Werken ihre ganz ausnahmsweise Stellung zu sichern. (Ein andrer Crucifixus
b Guidos, ohne die Angehörigen, aber ebenfalls von erster Bedeutung, in der Gal. von Modena.) Die Assunta in Mün-
c chen, die Dreieinigkeit auf dem Hochaltar von S. Trinità de' pellegrini in Rom geben hierzu weitere Belege; selbst das flüchtige Werk der maniera seconda: die Caritas (Pi-
d nacoteca von Bologna). — *Lodovico Carraccis* Transfigu-
e ration (ebenda) und Himmelfahrt Christi (Hochaltar von
f S. Cristina zu Bologna) werden nur durch dieses architektonische Element recht genießbar; *Annibales* Madonna in einer Nische, an deren Postament Johannes der Ev. und Katharina lehnen, verdankt ebendemselben (nebst der energischen Malerei) eine große Wirkung trotz der allgemeinen und wenig edlen Formen; denselben Lebens-
g gehalt zeigt das ähnliche große Bild des *Guercino* im Pal. Brignole zu Genua. (Derselbe Guercino geht in einem schön
h gemalten Bilde — S. Vincenzo zu Modena, zweite Kapelle rechts — an dem Richtigen vorbei.) Ja auch die in Bewegung geratene Symmetrie, das Prozessionelle, kurz alles, was das in dieser Schule so oft zu Konfusion führende Pathos dämpft, kann hier von höchst erwünschter Wirkung sein; hierher gehören die beiden Riesenbilder des *Lod.*
i *Caracci* in der Gal von Parma, (ehemals Seitenbilder einer Assunta), hauptsächlich die *Grabtragung* der Maria, wo der Ritus, beherrscht von dem meisterlich verkürzten Leichnam, das subjektive Pathos vollkommen zurückdrängt. Auch *Domenichino*, dessen Komposition so über-
k aus ungleich ist, hat in seinem *„Tod der heil. Cäcilia"* (S. Luigi in Rom, zweite Kapelle rechts) ein herrliches Beispiel strenger und doch schön aufgehobener Symmetrie geliefert. Von den beiden Bildern der *letzten Kommunion*

des heil. Hieronymus (Agostino Caracci: Pinacoteca von a
Bologna; — Domenichino: Cal. des Vatikans) hat dasjenige b
des Domenichino schon darin einen Hauptvorzug, daß die beiden Gruppen (die des Priesters und die des Heiligen) dem Totalwert nach wie auf der Goldwage gegeneinander abgewogen sind, so daß Bewegung und Ruhe, Ornat und freie Gewandung, Geben und Empfangen usw. sich gegenseitig aufheben; außerdem ist die Gestalt des Heiligen in die Pietät und Andacht der Seinigen wie gebettet und doch für den Anblick ganz freigehalten. Der größte Verehrer Domenichinos, Nic. Poussin, geht dann wieder zu weit, so daß seine Gruppen oft absichtlich konstruiert erscheinen. (Ruhe auf der Flucht, Akademie von Venedig.) — Bisweilen über- c
raschen die *Mailänder*, so verwildert sonst ihre Komposition ist, durch eine groß gefühlte symmetrische Anordnung. Man sehe in der Brera das große Bild des Cerano- d
Crespi (Madonna del rosario); im Pal. Brignole zu Genua den von Engeln gen Himmel getragenen S. Carlo, von e
einem der Procaccini, ein ergreifendes Bild, so naturalistisch die Anstrengung der Engel gegeben sein mag. — *Sassoferrato* befolgte in seiner schönen *Madonna del rosa-* f
rio (S. Sabina zu Rom, Kapelle rechts vom Chor) mit vollem Bewußtsein die alte strenge Anordnung.

Weit die meisten erkennen die höhern Liniengesetze nur in beschränktem Maße an, die Naturalisten fast gar nicht. Selbst den besten Bolognesen ist eine prächtige Aktfigur (womöglich kunstreich verkürzt) im Vordergrunde bisweilen so viel wert als der ganze übrige Inhalt des Bildes; einige suchen dergleichen geflissentlich auf (*Schidones* S. Sebastian, dessen Wunden von Zigeunern beschaut werden, g
im Museum von Neapel); die Naturalisten begehren vollends nichts als den leidenschaftlichen Moment. *Caravaggios Grablegung* (Gal. des Vatikans), immer eines der wich- h
tigsten und gründlichsten Bilder der ganzen Richtung, ist der Einheit und Gewalt des Ausdruckes zuliebe als Gruppe i
ganz einseitig gebaut. Wie roh aber Caravaggio komponieren (und empfinden) konnte, wenn ihm am Ausdruck nichts lag, zeigt die Bekehrung des Paulus (S. M. del popolo k
in Rom, erste Kapelle links vom Chor), wo das Pferd beinahe das Bild ausfüllt. *Spagnolettos* Hauptbild, die *Kreuzabnahme* im Tesoro von S. Martino zu Neapel, ist in den Linien unangenehm, was man allerdings über der Farbe

und dem ergreifenden, obwohl auf keine Weise verklärten Schmerz übersehen kann.

Dieses Gebiet des Ausdruckes und Affektes, welchem die moderne Malerei so vieles opfert, müssen wir nun nach Inhalt und Grenzen zu durchforschen suchen. Wir beginnen mit den erzählenden Bildern heiligen (biblischen oder legendarischen) Inhaltes, ohne uns doch streng an irgendeine Einteilung halten zu dürfen. — Auch die Altarbilder gewinnen schon seit Tizian (S. 921) gerne einen erzählenden Inhalt; jetzt ist vollends alles willkommen, was auf irgendeine Weise ergreifen kann.

a Man sieht in S. Bartolommeo a Porta ravegnana zu Bologna (vierter Altar rechts) eines der prächtigsten Bilder des *Albani:* die *Verkündigung;* Gabriel, eine schöne b Gestalt, fliegt der Jungfrau leidenschaftlich zu. (Man vergleiche das kolossale Fresko des *Lod. Caracci* über dem Chor von S. Pietro in Bologna.) — Die Geburt Christi, das Presepio, früher immer naiv dargestellt, war durch Correggios heilige Nacht zu einem Gegenstand des aufs höchste gesteigerten Ausdruckes und des Lichteffektes geworden. (Welchen letztern man z. B. in zweien der bessern Bilder c des *Honthorst,* Uffizien nach Kräften reproduziert findet.) d Wie völlig mißverstand nun z. B. *Tiarini* in einem sonst trefflichen Bilde (S. Salvatore zu Bologna, Querschiff links) den stillen, idyllischen Sinn der Szene! Er malt sie höchst kolossal und läßt den Joseph ganz deklamatorisch auf die Maria hindeuten, damit der Beschauer aufmerksam werde. — Gleichgültiger werden insgemein behandelt die Anbetungen der Hirten und der Könige unter anderm von e *Cavedone* (S. Paolo in Bologna, dritte Kapelle rechts), der bei aller Tüchtigkeit sehr das Ordinäre herauszukehren f pflegt. Eine Anbetung der Hirten von *Sassoferrato* (Museum von Neapel) gibt gerade das Gemütliche, das vorzugsweise sein Element ist; im Jahrhundert des Pathos eine vereinzelte Erscheinung. — Von den Geschichten der heiligen Anverwandten werden jetzt vorzugsweise nur die pathetischen, besonders die Sterbebetten behandelt: der g Tod der heil. Anna (von *Sacchi,* in S. Carlo ai catinari zu h Rom, Altar links), der Tod des heil. Josephs (von *Lotti,* in i der Annunziata zu Florenz, Kapelle Feroni, die zweite links; — von Franceschini, in Corpus Domini zu Bologna, erste Kapelle links). *Caravaggio* dagegen, der oft mit Absicht das Heilige alltäglich darstellte, malt (in einem Bilde

des Pal. Spada zu Rom) zwei häßliche Näherinnen, womit a
die Erziehung der Jungfrau durch S. Anna gemeint ist. —
Bei den Kindbetten (*Lod. Caracci:* Geburt des Johannes, b
Pinacoteca von Bologna, spätes resolutes Hauptbild) mochte
man, wenn auch unbewußt, den Nachteil empfinden, in
welchem man sich z. B. gegen die Zeit eines Ghirlandajo
befand; damals war die Grundauffassung ideal, das ein-
zelne individuell, jetzt die Grundauffassung prosaisch, die
Einzelform allgemein. — (Besonders einflußreich müssen
die nur unscheinbaren Bilder des *Agostino* und *Lodovico*
in S. Bartolommeo di Reno zu Bologna, erste Kapelle links,
Anbetung der Hirten, Beschneidung und Darstellung, ge-
wesen sein.) — Unter den *Jugendgeschichten Christi,* die
nunmehr in sentimentaler Absicht bedeutend ausgesponnen
wurden, behauptet die Ruhe auf der Flucht immer den
ersten Rang, und hier gibt Correggios Madonna della sco-
della (S. 902, d) wesentlich den Ton an. Eine schöne kleine
Skizze des *Annibale* im Pal. Pitti zeigt dies z. B. deutlich; c
auch das betreffende unter *Bonones* trefflichen Freskobil-
dern im Chor von S. Maria in Vado zu Ferrara, u. a. m.
Noch einmal trifft *Caravaggio* den wahren idyllischen In-
halt, wenn auch in seiner barocken Art. (Bild im Pal. Doria d
zu Rom: Mutter und Kind schlummern, ein Engel spielt
Violine und Joseph hält das Notenblatt. Er hat auch eine
„Entwöhnung des Bambino" in seiner derbsten Art dar- e
gestellt; Pal. Corsini.) Bei den meisten aber wird die Szene
zu einer großen Engelcour im Walde; so schon in dem oben
(S. 954, e) erwähnten Prachtbilde des *Rutilio Manetti;* voll- f
ends aber ist es ergötzlich zu sehen, was ein später Nea-
politaner daraus gemacht hat. (Bild des *Giac. del Po,* im g
rechten Querschiff von S. Teresa zu Neapel, oberhalb des
Museums.) Die Szene ereignet sich auf einer Nilinsel; Joseph
wacht auf, es ist eben himmlische Audienz; die Madonna
spricht mit einem Engel, der einen Nachen anbietet, und
überläßt inzwischen das Kind der Bewunderung und An-
betung zahlreicher Engel verschiedenen Ranges; die ältern
darunter meistern die jüngern usw. — In andern Szenen
des Jugendlebens Christi ist *Sassoferrato* allein fast immer h
naiv samt seiner Sentimentalität; eine heilige Familie im
Pal. Doria zu Rom; Josephs Tischlerwerkstatt, wo der
Christusknabe die Späne kehrt, im Museum von Neapel.
Bei den Bolognesen wird bisweilen auf eine nicht ganz i
gesunde Weise die Handlung des Christus auf das Christus-

a kind übertragen, wie z. B. in einem Bilde des *Cignani* (S. Lucia zu Bologna, dritter Altar links), wo der Bambino vor den Knien der Mutter stehend den Johannes und die heil.
b Teresa mit Kränzen belohnt. Bei *Albani* (Madonna di Galliera zu Bologna, zweiter Altar links) ist eine Vorahnung der Passion so ausgedrückt, daß das Christuskind affektvoll emporblickt nach den mit den Marterinstrumenten (wie mit Spielzeug) herumschwebenden Putten; unterhalb der Stufen Maria und Joseph, ganz oben Gottvater, bekümmert und gefaßt. — Von den zahllosen Josephsbildern
c ein gutes von *Guercino* (S. Giov. in monte zu Bologna, dritte Kapelle rechts); das Kind hält dem Pflegevater eine Rose zum Riechen hin.

Eine Szene wie Christus unter den Schriftgelehrten (S. 854, Anm.) muß bei der naturalistischen Auffassung noch viel
d bedenklicher werden, als sie schon an sich ist. *Salvator Rosa* (Museum von Neapel) malt um den hilflosen Knaben herum das brutalste Volk. — Einzelne Bilder der Taufe und der Versuchung werden unten genannt werden. Die Wunder Christi werden fast ganz verdrängt durch die Wunder der Heiligen; an der Hochzeit von Kana wird gerade das Wunder am wenigsten hervorgehoben (ange-
e nehmes großes Genrebild dieses Inhaltes, von *Bonone*, Ateneo zu Ferrara.) — Die Vertreibung der Käufer und Ver-
f käufer aus dem Tempel hat z. B. *Guercino* in einem gleichgültigen Bilde geschildert (Pal. Brignole zu Genua); lehrreicher ist es, in der großen Freskodarstellung dieser Szene,
g welche *Luca Giordano* a' Gerolomini (S. Filippo) zu Neapel über dem Portal gemalt hat, zu sehen, mit welchem Wohlgefallen der Neapolitaner eine solche Exekution darstellt. — Von den Auferweckungen des Lazarus ist die des Cara-
h vaggio (Pal. Brignole zu Genua) immer eine der bedeutendsten Leistungen des gemeinern Naturalismus. — Das Abendmahl fällt gleich unwürdig aus, ob es als Genrebild
i oder als Affektszene behandelt werde. Ersteres ist z. B. der Fall in dem großen Bilde des *Aless. Allori* (Akademie zu Florenz), welches eine ganz schön gemalte, lebendige
k „Szene nach Tische" heißen kann. Bei *Domenico Piola* (S. Stefano in Genua, Anbau links) fehlt es nicht an Pathos aller Art, allein das „unus vestrum" geht unter in einem gesuchten Lichteffekt und in den Zutaten (Bettler, Aufwärter, Kinder, auch ein niederschwebender Reigen von Putten). — Im Chor von S. Martino zu Neapel sind außer

der großen Geburt Christi von Guido vier kolossale Bilder dieser Gattung zu finden, deren zum Teil berühmte Urheber a doch hier nicht auf ihrer rechten Höhe erscheinen: *Ribera,* die Kommunion der Apostel; — *Caracciolo,* die Fußwaschung; — *Stanzioni,* figurenreiches Abendmahl; — *Erben des Paolo Veronese,* Einsetzung der Eucharistie. (So Galanti, dem ich beim Erlöschen meiner Erinnerungen folgen muß.) — Von den Passionsszenen (abgesehen von einzelnen Figuren, wie das Eccehomo, der Crucifixus) ist es hauptsächlich der Moment des Affektes im vorzugsweisen Sinne, welcher nun tausendmal dargestellt wird: die Pietà, der vom Kreuz abgenommene Leichnam, umgeben von Maria, Johannes, Magdalena u. a. Die Vorbilder Tizians und Correggios berechtigten und reizten hier zur höchsten Steigerung des Ausdruckes. Wie bei der Szene unter dem Kreuze, so wird nun auch hier, dem Wirklichkeitsprinzip gemäß, die Madonna fast immer ohnmächtig, d. h. der sittliche Inhalt muß mit einem pathologischen teilen. Wo dieser Zug ausgeschlossen ist, wie z. B. in den Bildern, welche nur die Madonna mit dem Leichnam auf den Knien darstellen (*Lod. Caracci:* im Pal. Corsini zu Rom; *Annibale:* b im Pal. Doria und im Museum von Neapel), da ist auch der c Eindruck viel reiner. — Die bedeutendste jener vollständ- d igern Darstellungen ist wohl die schon wegen ihrer Anordnung (S. 969) erwähnte *Madonna della Pietà* des *Guido* e (Pinacoteca von Bologna); leider hatte er den Mut nicht, diese Szene, wie Raffael seine Transfiguration in einen bestimmten obern, auf einen zweiten Augenpunkt berechneten Raum zu versetzen (etwa auf einen Hügel), sondern brachte sie als auf einer über den knienden Heiligen hängenden Tapete gemalt, als Bild im Bilde an, bloß um raumwirklich zu bleiben. — Herrlich ist dann (noch in ihrem Ruin) die Pietà des *Stanzioni* über dem Portal von S. Mar- f tino zu Neapel; den seelenvollsten Bildern des Van Dyck gleichzuachten; auch in der edlen Haltung und Verkürzung des Leichnams alle Neapolitaner, zumal den Spagnoletto (S. 970, k) übertreffend. — *Luca Giordano* (Bild im Museum), der sich hier bemüht, innig zu sein, umgibt wenig- g stens die Leiche nicht mit caravaggesken Zigeunern, sondern mit gutmütigen alten Marinari. — Von den Grabtragungen wurde die des Caravaggio schon erwähnt; ein Bild des *Annibale* in der Galerie zu Parma ist aus der Zeit, h da er dem Correggio völlig zu eigen gehörte. — Von den

Szenen nach der Auferstehung hat z. B. *Guercino* den Tho-
a mas gemalt, welcher nicht bloß Christi Wunden berührt, sondern ein paar Finger hineinschiebt (Gal. des Vatikans). Man fragt sich, wer die Beschauer sein mochten, die an einer so rohen Verdeutlichung und an so unedeln Charakteren Gefallen finden. Allein man kann noch viel gemeiner
b sein. Der *Capuccino* genovese hat dasselbe Faktum (Pal. Brignole) so aufgefaßt, als würde über eine Wette entschieden. — Die Himmelfahrt Christi wird fast ganz durch diejenige der Maria ersetzt, wovon unten.

Aus dem Leben der Heiligen wird zunächst das Affektreiche und Bewegte nach Kräften hervorgehoben[1].
c Ein Hauptbild dieser Art ist die Belebung eines Knaben durch S. Dominikus, von *Tiarini* (Kapelle des Heiligen, in S. Domenico zu Bologna, rechts); dasselbe ist angefüllt mit allen Graden der Verehrung und Anbetung. Gegenüber links
d das Hauptwerk des *Lionello Spada:* S. Dominikus, der die ketzerischen Bücher verbrennt, ein äußerlich leidenschaftliches Tun, dessen Entwicklung in Gruppen und Farben das beste ist, was einem so entschlossenen Naturalisten gelingen mag. Allein geschichtliche Szenen dieser Art nehmen nur einen geringen Raum ein neben den beiden Hauptgegenständen dieser Zeit, welche oft genug auf einem Bilde vereinigt sind: den Martyrien und den *himmlischen Glorien.*

Für die Martyrien, welche zur Manieristenzeit (S. 943, f) sich von neuem entschieden in der Kunst festgesetzt hatten, besaß man ein grelles Präzedens von Correggio (S. 903, b). Alle Maler wetteifern nun, nachdrücklich zu sein im Gräß-
e lichen. Der einzige *Guido* hat in seinem *bethlehemitischen Kindermord* (Pinacoteca von Bologna) Maß zu halten gewußt, das eigentliche Abschlachten nicht dargestellt, in den Henkern Härte, aber keine bestialische Wildheit personifiziert, die Grimasse des Schreiens gedämpft, ja durch eine schöne wahrhaft architektonische Anordnung und durch edel gebildete Formen das Gräßliche zum Tragischen erhoben; er hat diese Wirkung hervorgebracht ohne Zutat einer himmlischen Glorie, ohne den verdächtigen Kontrast des ekstatischen Schmachtens zu den Greueln; sein Werk ist denn auch wohl die vollkommenste pathetische Kompo-

[1] Eine Quelle solcher Inspirationen für die ganze Schule waren hauptsächlich jene jetzt erloschenen Fresken bei S. Micchele in Bosco. S. 960, g.

sition des Jahrhunderts. (Die Kreuzigung Petri, in der a
vatikanischen Galerie, scheint unfreiwillig gemalt.) — Aber
schon der sonst mild und schön gesinnte *Domenichino,*
welch ein Schlächter je nach Umständen! Anzufangen von
seinem frühen Fresko der Marter des heil. Andreas (in der b
mittlern der drei Kapellen neben S. Gregorio in Rom), war
es Wahl, oder glücklicher Zufall, daß sein Mitschüler Guido
(gegenüber) den Gang zum Richtplatz darstellen und jenen
herrlichen Moment treffen durfte, da der Heilige von fern
das Kreuz erblickt und mitten im Zuge niederkniet? —
Domenichino dagegen malt die eigentliche Marterbank und
bedarf, um diese und ähnliche Szenen genießbar zu machen,
jener Zuschauer, zumal Frauen und Kinder, welche ihre
Herkunft aus Raffaels Heliodor, Messe von Bolsena, Schen-
kung Roms, Tod des Ananias, Opfer zu Lystra usw. (S. 879)
nur wenig verleugnen; von Domenichino aus verbreiten
sich diese Motive dann über die meisten Werke der Nach-
folger. In seiner Marter S. Sebastians (Chor von S. M. degli c
angeli zu Rom, rechts) läßt er sogar Reiter gegen diese Zu-
schauer einsprengen und zersplittert damit das ganze Inter-
esse. Vom Widrigsten, überdies unangenehm gemalt, sind d
seine Marterbilder in der Pinacoteca zu Bologna; in der
Marter der heil. Agnes stimmt die Erdolchung auf dem
Holzstoß samt Zutaten unsäglich roh zu all dem Geigen,
Blasen und Harfnen der Engelgruppe oben; — die Marter
des S. Pietro martire ist nur eine neue Redaktion der tizia-
nischen; — die Stiftung des Rosenkranzes gestehe ich gar
nicht verstanden zu haben; unter den weiblichen Charak-
teren und Engeln macht sich hier das nette, soubretten-
hafte Köpfchen mit dem roten Näschen, welches dem Do-
menichino eigen ist. ganz besonders geltend. — Solche Bei-
spiele mußten schon in Bologna selbst Nachfolger finden.
Von *Canuti,* einem sehr tüchtigen Schüler Guidos, ist in e
S. Cristina (vierter Altar rechts) die Mißhandlung der Hei-
ligen durch ihren Vater — man sehe wie — gemalt. Auch
Maratta, sonst Guidos treuer Verehrer, holt sich in solchen
Fällen doch lieber seine Inspiration aus Domenichinos S.
Sebastian (Marter des heil. Blasius in S. M. di Carignano f
zu Genua, erster Altar rechts). — *Guercin* ist in Martyrien
erträglicher, als man erwarten sollte. (Gal. von Modena: g
Marter des heil. Petrus, Hauptbild; — Dom von Ferrara, h
Querschiff rechst: Marter des heil. Laurentius, sehr der
Restauration würdig.) — Von dem Florentiner *Cigoli* sieht

a man in den Uffizien eine mit großer Virtuosität gemalte Marter des heil. Stephanus, der bereits mit Steinen geworfen und mit Fußtritten mißhandelt wird, in Gegenwart pharib säisch ruhiger Zuschauer. — *Carlo Dolcis* heil. Apollonia (Pal. Corsini in Rom) begnügt sich damit, uns die Zange mit einem der ausgerissenen Zähne auf das niedlichste zu präsentieren.

Wahrhaft abscheulich sind in solchen Fällen die eigentlichen Naturalisten. *Caravaggio* selber zeigt uns in einem einzigen Kopfe schon die ganze falsche Rechnung des Naturalismus; es ist seine Medusa in den Uffizien gemeint. c Stets begierig nach einem Ausdruck des Augenblickes und schon deshalb gleichgültig gegen den tiefern immanenten Ausdruck (den er in der Grablegung gar wohl erreicht), malt er einen weiblichen Kopf im Moment der Enthauptung; könnte derselbe aber z. B. beim Ausreißen eines Zahnes nicht ebenso aussehen? — Notwendigerweise erregt das Gräßliche, wie diese Schule es auffaßt, mehr Ekel als tiefes Bangen.

Er selber sucht in einem seiner bestgemalten Bilder, dem d Begräbnis des heil. Stephanus (bei Camuccini in Rom), durch naturwahre Darstellung des unterlaufenen Blutes e Grauen zu erregen; seine Marter des heil. Matthäus (S. Luigi in Rom, letzte Kapelle links) wirkt durch die Zutaten fast lächerlich. Sein Schüler *Valentin* hat zu viel Geist, um ihm auf diesen Bahnen zu folgen; in seiner Enthauptung f des Täufers (Pal. Sciarra zu Rom) tritt ein physiognomisches Interesse an die Stelle des Gräßlichen. (Dieselbe g Szene, das beste Bild des *Honthorst* in S. M. della scala zu Rom, rechts, läßt doch ziemlich gleichgültig.) Andre dagegen malen so crud als möglich. Sujets wie der Mord h Abels (von *Spada,* im Museum von Neapel), das Opfer i Isaaks (von *Honthorst,* im Pal. Sciarra zu Rom) werden jetzt ganz henkermäßig behandelt, vorzüglich aber die Heldentat der Judith, wofür eine gewisse *Artemisia Gentileschi* k eine Art Privilegium besaß. (Uffizien; Pal. Pitti; Pal. l Sciarra); auch der Cavaliero *Calabrese* leistete das Mögliche (Museum von Neapel). Andre legendarische Marterszenen übergehen wir. Durch einen sonderbaren Zufall war gerade die erste große römische Bestellung, welche *Nic. Poussin* m erhielt, die *Marter des heil. Erasmus,* welchem die Därme aus dem Leib gewunden werden. (Für S. Peter gemalt, jetzt in der Gal. des Vatikans.) Er brachte ein Werk zu-

stande, welches in betreff des Kunstgehaltes zu den trefflichsten des Jahrhunderts gehört. (Kleine eigenhändige Wiederholung im Pal. Sciarra.) a

Während nun um der vermeintlich ergreifenden Wirklichkeit willen nach dieser Seite hin alle Schranken übersprungen werden, zeigen sich dieselben Maler (die ja zum Teil Cavaliere hießen!) bemüht, in heilige Vorgänge den guten Ton und die bemessenen Formen der damaligen Gesellschaft hineinzubringen. (Vgl. Parmegianino S. 907, b-d.) Namentlich werden jetzt die Engel dazu erzogen, eine noble Dienerschaft vorzustellen, den Hof der heiligen Personen zu bilden. Im Refektorium der Badia bei Fiesole b wird man nicht ohne Heiterkeit betrachten, wie Christus nach der Versuchung von den Engeln bedient wird; doch sieht dergleichen bei *Giov. da S. Giovanni*, der das Fresko malte, immer naiv aus. Schon viel wohlerzogener sind die Engel in der großen Taufe Christi von *Albani* (Pinacoteca c von Bologna); man erinnert sich bei ihrer Dienstfertigkeit unwillkürlich, wie auf mittelalterlichen Bildern die kleiderhaltenden Engel noch Zeit und Stimmung zur Anbetung übrighaben. Putten als Lakaien außerhalb der Szene wartend sieht man auf einer „Vermählung der heil. Katharina" d von *Tiarini* (ebenda); außer der genannten Heiligen wohnen auch S. Margaretha und S. Barbara der Zeremonie bei; der gute Joseph schwatzt inzwischen draußen im Vordergrunde mit den drei kleinen Dienstboten, welche das Rad der Katharina, den Drachen der Margareta und das Türmchen der Barbara zu hüten haben. — Ein gewisses Zeremoniell war schon in den venezianischen Empfehlungsbildern (S. 936) üblich. Jetzt kommen aber Dinge vor, wie z. B. ein Kondolenzbesuch sämtlicher Apostel bei der e trauernden Madonna; Petrus als Wortführer kniet und wischt sich mit dem Schnupftuch die Tränen ab (gemalt von *Lod. Caracci* als Deckenbild der Sakristei von S. Pietro zu Bologna). Oder S. Dominikus stellt den heil. Franz dem heil. Karmeliter Thomas vor, wobei ganz die höfliche Neu- f gier herrscht, die in solchen Fällen am Platze ist (*Lod. Caracci*, in der Pinacoteca). Wie ganz anders gibt das 15. Jahrhundert ein solches Zusammentreffen von Heiligen! (S. 560, a.) In *Aless. Alloris* Krönung Mariä (agli Angeli, Kamaldulenser, in Florenz, Hochaltar) küßt Maria dem g Sohne ganz ergeben die rechte Hand. — Auch S. Antonius von Padua bekommt das Kind gar nicht immer auf die

a Arme, sondern es wird ihm nur zum Handkuß hingereicht (Bild des *Lod. Caracci*, Pinacoteca von Bologna).

Wir wenden uns nun zu denjenigen Bildern, in welchen der *Seelenausdruck* vor dem erzählenden Element den Vorrang hat, um dann zur Behandlungsweise des Überirdischen überzugehen.

Der Ausdruck sehnsüchtiger Inbrunst, ekstatischer Andacht, des Verlorenseins in Wonne und Hingebung war von den großen Meistern der goldenen Zeit auf wenige, seltene Gelegenheiten verspart worden. Zwar macht bereits Perugino recht eigentlich Geschäfte damit, allein Raffael malte nur einen Christus wie der in der Transfiguration, nur eine heil. Cäcilia; Tizian nur eine Assunta wie die in der Akademie von Venedig. Jetzt dagegen wird dieser Ausdruck ein Hauptbestandteil desjenigen Affektes, ohne welchen die Malerei überhaupt nicht mehr glaubt bestehen zu können. Zu einer endlosen Masse vermehren sich nunmehr jene einzelnen *Halbfiguren*, welche von den frühern Schulen in verschiedener Absicht, z. B. in Venedig als schöne Daseinsbilder waren gemalt worden. Jetzt liegt ihr Hauptwert darin, daß man jenen gesteigerten Ausdruck ohne weitere Motivierung darin anbringen kann. Die Sehnsuchtshalbfigur bildet fortan eine stehende Gattung. (Ein früheres vereinzeltes Beispiel bei gewissen Nachfolgern Lionardos S. 823, e.) Zunächst wird jetzt statt eines schlichten Chri-
b stuskopfes durchgängig der Dornengekrönte, das *Eccehomo*
c gemalt. (Pal. Corsini in Rom, von *Guido, Guercino* und *C. Dolci;* — Pinacoteca in Bologna, die vortreffliche Kreidezeichnung *Guidos*.) Das Motiv, wie man es gab, stammt wesentlich von Correggio, allein die Reproduktion ist bisweilen frei, erhaben und tiefsinnig zu nennen. Unter den Madonnen werden die Bilder der *Mater dolorosa* zahlreicher. Die vielen Halbfiguren von *Sibyllen*, deren trefflichste von *Guercino, Domenichino* in und außerhalb Italien zerstreut sind, haben meist den Ausdruck des Emporsehnens (S. 881). Für *Propheten* und *Heilige* allert Art gab es eigene Werkstätten; in sehr verschiedener Weise und doch der Absicht nach eng verwandt arbeiteten besonders *Spagnoletto* und *Carlo Dolci* dergleichen. Den erstern möge man in den Galerien von Parma und Neapel verfolgen, den letztern im
d Pal. Pitti, in den Uffizien, und besonders im Pal. Corsini zu
e Florenz, wo man auch seinen Nachahmer *Orazio Marinari* kennenlernt. Über Dolcis Süßlichkeit, seiner konventionel-

len Andacht mit Kopfhängen und Augenverdrehen, seinen schwarzen Schatten und geleckten Lichtpartien, der übereleganten Haltung der Hände usw. darf man doch einen bedeutenden angeborenen Schönheitssinn nicht vergessen, auch den Fleiß der Ausführung nicht. — Von den Neapolitanern hat *Andrea Vaccaro* (Museum von Neapel) in solchen a
Bildern am meisten Ernst und Würde, wie er sich denn selbst in seinem Kindermord (ebenda) zu mäßigen weiß. (Sein bestes Bild sonst der Gekreuzigte mit Angehörigen, in b
Trinità de' Pellegrini.)

Ob heilige oder profane Personen dargestellt werden, ändert im ganzen nicht viel. Die Lukretien, Kleopatren, auch die Judith wo sie ekstatisch aufwärts schaut (*Guercino,* c
im Pal. Spada zu Rom), der siegreiche David in ähnlichem Moment (*Gennari,* Pal. Pitti), ja selbst der sich erstechende d
Cato (*Guercino,* Pal. Brignole in Genua), u. dgl. m. zeigen e
nur andere Nuancen desselben Ausdruckes.

Auch *ganze* oder fast ganze Figuren in Einzeldarstellung werden sehr häufig, eben diesem Ausdruck zuliebe. An ihrer Spitze steht S. Sebastian; die besten Bilder glaube ich (S. 961, a) schon genannt zu haben (wozu noch der *Guercino,* Pal. Pitti, zu rechnen sein mag). Dann betende f
Heilige in Überfluß, der reuige Petrus (man vgl. *Guercino,* g
im Museum von Neapel — hier mit dem Schnupftuch! — *Guido* und *C. Dolci,* beide im Pal. Pitti; *Pierfranc. Mola* h
im Pal. Corsini zu Rom) auf allen Stufen des Jammers; — i
büßende Magdalenen aller Art, von der heftigsten Beteuerung bis zur ruhigen Beschaulichkeit (*Cristofano Allori,* k
im Pal. Pitti; *Domenico Feti,* in der Akademie von Vene- l
dig; *Guercino,* in der vatikanischen Galerie, motiviert die Rührung der Maria dadurch, daß zwei Engel ihr die Nägel vom Kreuz vorweisen müssen); — S. Franz im Gebet (be- m
sonders niedrigen Charakters bei *Cigoli,* Pal. Pitti und Uffizien) — Bei Darstellung der Mönchsandacht hat der Karthäuserorden einen ganz merkwürdigen Vorzug einfacherer Innigkeit (S. 662, a). Was in Le Sueurs Geschichten des heil. Bruno (Louvre) am meisten ergreift, findet sich auch in italienischen Karthäuserbildern wieder. Die Ereignisse sind nicht günstiger noch ungünstiger für die malerische Behandlung als diejenigen anderer Orden; es ist dieselbe Art von Visionen, Kasteiungen, Tätigkeiten (besonders Schreiben), Gebeten, Wunderwirkungen durch Gebärde, bis auf den Tod auf dem harten Lager oder unter

Mörderhänden. Allein die tiefe und stille Seelenandacht, mag sie den Blick nach oben wenden oder demütig sinnend auf die Brust senken, vergißt hier die Welt und den Beschauer mehr als irgendwo. Man wird in allen Certosen Italiens dieses Gefühl haben; am schönsten vielleicht bei
a *Stanzioni* (zu S. Martino in Neapel, Capella di S. Brunone, die zweite links, mit Geschichten und Apotheose des Hei-
b ligen; womit seine „Fürbitte des S. Emidio" in Trinità de'
c Pellegrini, sowie das Bild seines Schülers *Finoglia* im Museum zu vergleichen ist: S. Bruno, der die Ordensregel
d empfängt). Auch *Guercinos* Madonna mit den beiden betenden Karthäusern (Pinacoteca von Bologna) ist eines seiner liebenswürdigsten Werke. Die vollkommene Weltentsagung gibt dem Orden in der Tat einen ganz eigenen Typus. Übrigens mögen auch die weißen Gewänder dieser Ordensleute eine ruhige, feierliche Haltung fast gebieterisch verlangt haben. Mehrere zusammen, in heftiger Bewegung, gäben gar kein Bild mehr. Deshalb verhält sich auch S. Romuald mit seinen Kamaldulensern auf dem
e schönen Bilde des *Sacchi* (Gal. des Vatikans) ganz eben so ruhig.

Neben dieser immer schönen und gemäßigten Andacht entsteht aber eine eigentliche Ekstasenmalerei; eine Glorie oben, unten der oder die Heilige, der Ohnmacht nahe, ringsum Engel als Helfer und Zuschauer. Die Legende des heil. Franz enthält einen in der Kunst berechtigten. deshalb auch von jeher dargestellten Moment, welcher die höchste ekstatische Aufregung voraussetzt: den Empfang der Wundmale. Schmerz und Entzücken und Hingebung so in eins fließen zu lassen, dazu war die Ma-
f lerei des 17. Jahrhunderts vorzüglich fähig. (Bild *Guercinos*, alle Stimmate zu Ferrara, Hauptaltar.) Allein daß man auch bei andern Heiligen nicht mehr mit der guten und wahren Andacht zufrieden war, bei der Darstellung der Verzücktheit aber keinen höheren Moment mehr kannte als das Ohnmächtigwerden (vgl. S. 972), — das mußte zur widrigen Lüge führen. Ein sehr gut gemaltes Bild dieser Art mag statt aller genannt werden: die Ohn-
g macht des S. Stanislas, im Gesù zu Ferrara, zweiter Altar rechts, von dem späten Bologneser *Giuseppe Crespi.* — Nur eins fehlt, um die Entweihung zu vollenden: ein lüsterner Ausdruck in den Engeln; *Lanfranco*, der gemalte
h Bernini (S. 670, e), sorgt auch dafür. Ekstase der S. Mar-

gherita da Cortona, Pal. Pitti.) Das Jahrhundert war in diesen Sachen ganz verblendet. Ein schönes Bild des *Cave-* a
done (in der Pinacoteca von Bologna), Madonna auf Wolken, das Kind den unten knienden Heiligen zeigend, enthält zweierlei Ausdruck: in dem heiligen Schmid (S. Eligius?) die konventionelle Inbrunst, in S. Petronius aber, mit seinen drei Chorknaben, eine ruhige rituelle Andacht; wie ungleich ergreifender die letztere auf uns wirkt — ahnte es der Meister oder nicht?

Auch die *Madonna* wird jetzt dann mit der größten Vorliebe dargestellt, wenn sie nicht mehr bloß Objekt der Anbetung ist, sondern selber die überirdische Sehnsucht, den heiligen Schmerz empfindet. Jener schöne Kopf des *Van Dyck* (S. 965, n) beweist es allein schon; die Assunten und Schmerzensmütter repräsentieren fast durchgängig ein höheres Wesen als die bloße Mutter des Bambino, welche eben doch dem Naturalismus anheimfällt, ohne dabei immer naiv zu sein, wie in jenen herrlichen Bildern Murillos. Es gibt gute, in Correggios Art gemeinte Mütter und heilige Familien von den Caracci, zumal *Annibale*. *Guido* ist sehr b
ungleich; eine vorzügliche Madonna mit dem schlafenden Kinde soll im Quirinal sein; eine gute frühe heilige Familie im Pal. Spinola, Str. nuova zu Genua; aber eine seiner wich- c
tigsten Madonnen, die er als besonderes Bild (Brera zu d
Mailand, eine Nachahmung von *Elis. Sirani* im Pal. Corsini e
zu Rom) und dann als Bestandteil des großen Bildes vom f
Pestgelübde (Pinacoteca zu Bologna) behandelt hat, sieht unleidlich prätentiös aus, als ließe sie das Kind für Geld sehen. Überhaupt wird die Mutter in dieser Epoche nur zu oft eine mißmutige Kustodin des Kindes (Ovalbild des *Ma-* g
ratta im Pal. Corsini zu Rom); sie hat oft etwas zu schelten, so daß Musikputten u. dgl. Dienerschaft nur ganz schüchtern mit einer abgemessenen Ergebenheit ihre Befehle empfangen und der kleine Johannes sich kaum recht herbeiwagt. Das vornehme, zurückhaltende Wesen, das hier den heiligen Personen zugetraut wird (vgl. S. 978), findet seine Parallele in damaligen Ansichten über den geistlichen Stand (Ranke, Päpste, III, 120). — Nicht umsonst fühlt man sich immer wieder von *Sassoferrato* gefesselt, dessen milde, schöne, gewissenhaft gemalte Madonnen ohne Ausnahme ein Mutterherz haben, worüber man den Mangel an Großartigkeit und an höherm Leben vergißt. (Beispiele a. m. O., besonders Pal. Borghese in h

Rom; Brera zu Mailand; Pal. Manfrin in Venedig; in
a S. Sabina zu Rom, Kapelle rechts vom Chor, das einzige
b größere Altarbild: Madonna del rosario, von trefflichster
c Ausführung; — in den Uffizien und im Pal. Doria zu Rom betende Madonnen ohne Kind, demütig abwärts schauend, ohne die Verhimmelung, durch welche sich z. B. Carlo Dolci von Sassoferrato gründlich unterscheidet.) — Unter den Madonnen der Naturalisten wird eines der oben (S. 956, a) erwähnten Bilder des *Pellegro Piola* zum Besten und Liebenswürdigsten gehören; *Caravaggio* dagegen überträgt auch diese einfache Aufgabe in seine beliebte Zigeunerwelt (große heil. Familie im Pal. Borghese). Ähnlich
d *Schidone* (Pal. Pallavicini zu Genua). *Marattas* Madonnen
e sind wiederum der Nachhall des Guido.

Die *Santa conversazione* (Madonna mit Heiligen) muß sich nun, wie schon bei den spätern Venezianern, irgendeinem Affekt und Moment bequemen, indem Madonna und das Kind zu einem der Heiligen in eine besondere Beziehung treten, wobei sich dann auch die übrigen irgendwie beteiligen. Unzählige Male geschah dies z. B. unter Correggios Ägide mit dem bedenklichen Sujet der Vermählung der heil. Katharina. Aber noch häufiger wird Mutter und Kind aus der Erdenräumlichkeit hinaus in die Wolken versetzt und mit Engeln umgeben; es beginnt das Zeitalter der *Glorien* und *Visionen*, ohne welche zuletzt kaum mehr ein Altarbild zustande kommt. Das Vorbild ist dabei nicht eine Madonna von Foligno, sondern direkt oder indirekt die Domkuppel von Parma mit der illusionären Untensicht, der Wolkenwirklichkeit, den Engelscharen. Dieser Art sind mehrere Hauptbilder der Pinacoteca von Bologna, wie z. B. *Guidos* schon erwähntes Bild
f des Pestgelübdes, in dessen unterer Hälfte sieben Heilige knien, zum Teil von dem bedeutendsten Ausdruck, der ihm zu Gebote steht; — *Guercinos* Einkleidung des S. Wilhelm
g von Aquitanien teilt mit seinem „Begräbnis der heil. Petro-
h nilla" (Gal. des Kapitols) den Übelstand, daß die himmliche Gruppe außer Verbindung mit der irdischen bleibt und doch zu nahe auf dieselbe drückt, aber auch die breite, meisterlich energische Behandlung ist in beiden Bildern dieselbe. (Auch wieder ein Beleg für die Vertauschung der Santa conversazione gegen ein momentanes Geschehen; eigentlich mußten nur der heil. Bischof Felix, S. Wilhelm, S. Philipp und S. Jakob mit der Madonna auf einem Bilde

vereinigt werden.) — *Luca Giordano* ist bei einem solchen Anlaß von seinem unzerstörbaren Temperament richtig geführt worden; seine Madonna del rosario (Museum von Neapel) schwebt unter einem von Engeln getragenen Baldachin auf Wolken einher, während vorn S. Dominikus, S. Chiara und andre Andächtige verehrend ihrer harren; diese Übertragung der Glorie in eine himmlische Prozession war echt volkstümlich neapolitanisch und das einzelne ist auch danach gegeben. (Ein andres großes Bild von Luca in der Brera zu Mailand.) — Ins maßlose geht z. B. die Doppelvision des *Ercole Gennari* (Pinacoteca von Bologna); Madonna erscheint auf Wolken dem ebenfalls auf Wolken über stürmischem Meer schwebenden S. Niccolò von Bari. Auch der Kontrast der Glorien mit Martyrien (s. oben), so poetisch er sich anläßt, hat etwas künstlerisch Unechtes.

Aber das Überirdische kommt selbst in die einsame Klosterzelle, in das Dasein eines einzelnen heiligen Menschen hereingeschwebt. Hier, in geschlossenen Räumen, ist die örtliche Wirklichmachung in der Regel sehr störend. Es würde wie Spott klingen, wenn wir selbst die besten derartigen Bilder von dieser Seite prüfen und namentlich das Benehmen der hier ganz ungenierten Engel näher schildern wollten. (Pinacoteca von Bologna: S. Anton von Padua, dem Bambino den Fuß küssend, von *Elisabetta Sirani;* — S. Giacomo maggiore zu Bologna, vierter Altar rechts: Christus erscheint dem Johannes a S. Facundo, von *Cavedone.*) Wenn ein herberer Naturalist wie z. B. *Spagnoletto* das Visionäre ganz wegläßt, so kommt wenigstens ein harmloses Genrebild zustande; sein S. Stanislas Kostka (Pal. Borghese) ist ein einfacher junger Seminarist, dem man ein Kind auf den Arm gelegt hat, und der nun ganz gutmütig aufmerkt, wie es ihn am Kragen faßt.

Die auf Wolken schwebende Madonna ist in dieser Zeit kaum mehr zu unterscheiden von der Assunta, der gen Himmel fahrenden Maria. (Wie deutlich hatte noch Tizian die Assunta als solche bezeichnet!) Auch jetzt werden übrigens gewisse Bilder ausdrücklich als Himmelfahrten gemalt. So das kolossale Bild *Guidos* in S. Ambrogio zu Genua (Hauptaltar rechts), eines derjenigen Meisterwerke, welche kalt lassen. Von den Assunten des *Agostino* und *Annibale Caracci* in der Pinacoteca zu Bologna ist die erstere, bedeutendere wieder ein rechtes Beispiel der räum-

lichen Verwirklichung des Übersinnlichen; das „Aufwärts" ist durch schiefes Liegen auf einer schönen Engelgruppe veranschaulicht; glücklicherweise gibt auch noch der Kopf den schönen Eindruck der sich in Wonne auflösenden Sehnsucht. — Die unten am Grabe versammelten Apostel erheben sich selten zu irgendeiner reinern Begeisterung.

a Einzelne Altarbilder sind auch ganz mit der Glorie angefüllt. In S. Paolo zu Bologna (zweite Kapelle rechts) sieht man eines der trefflich gemalten Bilder des *Lod. Caracci*, „il paradiso", merkwürdig als vollständiges Spezimen jener Engelkonzerte, durch welchen die Schule sich von ihrem Ahn Correggio wider Willen unterscheidet. *Seine* Engel haben selten Zeit zum Musizieren. — Ein eigentümliches

b Glorienbild des *Bonone* steht in S. Benedetto zu Ferrara auf dem dritten Altar links; der Auferstandene wird von neun auf Wolken um ihn gruppierten benediktinischen Heiligen verehrt, geküßt, angebetet, bestaunt; die santa conversazione wird zur gemeinschaftlichen ekstatischen Verklärung (Parallele: Fiesoles Fresko in S. Marco, S. 748, b).

Vor allem aber sind die Glorien der Hauptgegenstand für die *Kuppel- und Gewölbemalereien* (S. 365 ff.). Correggios gefährliches und unerreichbares Vorbild wird anfangs ernst genommen. Es ist unmöglich, einer Arbeit

c die Achtung zu versagen wie z. B. den Fresken des *Lodovico Caracci* an dem Bogen vor der Chornische des Domes von Piacenza; diese jubelnden Engel, welche Bücher halten und Blumen streuen, haben ein grandioses Leben und

d einen fast ganz echten monumentalen Stil. *Domenichinos* vier Evangelisten an den Pendentifs der Kuppel von S. Andrea della Valle zu Rom sind zum Teil großartiger als irgendeine Pendentifgestalt in Parma; und wenn er mit

e den allegorischen, noch sehr schön gezeichneten Figuren der Pendentifs von S. Carlo a' catinari gleichgültig läßt,

f wenn er in den auffallend geringern Pendentifs des Tesoro im Dom von Neapel Allegorisches, Historisches und Überweltliches auf anstößige Weise mischt, so geben wir dort der Allegorie als solcher, hier der gedrückten Stimmung

g des arg mißhandelten Meisters die Schuld. — *Guido* bringt in seinem (sehr übermalten) Engelkonzert bei S. Gregorio in Rom (von den drei Kapellen daneben diejenige rechts) wenigstens einen ganz naiven und heitern Eindruck hervor durch die schönen jugendlichen Gestalten ohne Pathos.

In der Glorie des heil. Domenikus (Halbkuppel der Kapelle a
des Heiligen in S. Domenico zu Bologna) richten zwar die musizierenden Engel einen konventionellen Blick nach oben, Christus und Maria sind im Ausdruck des Empfangens ganz unbedeutend, allein höchst grandios schwebt der Heilige, dessen schwarzer Mantel von Putten ausgespannt wird. — Zu diesen frühen, mit höherer Anstrengung gemalten Glorien gehört auch *Bonones* schöne Halbkuppel in S. Maria in vado zu Ferrara, anbetende Patri- b
archen und Propheten. — Unter den Neapolitanern ist *Stanzioni* der gewissenhafteste; an der Flachkuppel der c
Kapelle des heil. Bruno zu S. Martino in Neapel (die zweite links) ist trotz der allzu gründlich gehandhabten Untensicht das anbetende Aufwärtsschweben des Heiligen, die Wolke von Putten, das Konzert der erwachsenen Engel ungemein schön und stilvoll gegeben; — an der Flachkuppel der zweiten Kapelle rechts dagegen hat Stanzioni der Auffassung seiner Schule seinen vollen Zoll entrichtet in einem Gegenstande, der über den Horizont derselben ging: Christus in der Vorhölle. — Außerdem ist hier ein Maler zu beachten, bei welchem man sonst nicht gewohnt ist, Besseres in dieser Gattung zu suchen: der *Calabrese.* d
Im Querschiff von S. Pietro a Majella hat er in flachen Deckenbildern die Geschichten Papst Cölestins V. und der heil. Katharina von Alexandrien gemalt, diesmal nicht bloß mit äußerlicher Energie, sondern mit Geist und Besonnenheit: beinahe würdevoll wird sein Naturalismus in dem Bilde, wo die Leiche der Katharina von fackeltragenden, blumenstreuenden, singenden Engeln auf Wolken nach dem Sinaï gebracht wird.

Allein nur zu bald gestaltet sich die Gewölbemalerei zum Tummelplatz aller Gewissenlosigkeit. In Erwägung, daß selten jemand die physischen Kräfte habe, ein Deckenbild genau und lange zu prüfen, und daß man doch nur für den Gesamteffekt einigen Dank ernte, reduzierte man sich auf denjenigen Stil, von welchem bei Anlaß des Pietro da Cortona (S. 962) die Rede gewesen ist. Den Übergang macht der gewissenlose *Lanfranco,* zunächst indem er den Domenichino bestahl (Pendentifs der Kuppel im Gesù e
nuovo zu Neapel, auch die in SS. Apostoli daselbst, wo f
auch all die gleichgültigen, unwahren Malereien der Decke und der bessere „Teich von Bethesda" über dem Portal von Lanfranco sind), dann durch zuerst schüchterneres,

a bald frecheres Improvisieren (Gewölbe und Wandlünetten
b in S. Martino daselbst; Kuppel in S. Andrea della Valle
c zu Rom). Wie er sonst das Übersinnliche anzupacken gewohnt war, zeigt z. B. sein S. Hieronymus mit dem Engel (Museum von Neapel). Die Nachfolger bekamen nun nicht bloß Kuppeln, sondern Kirchengewölbe aller Art mit Glorien, Paradiesen, Assunten, Visionen zu füllen; außer den schwebenden, in allen Graden der Untensicht gegebenen Gruppen und Gestalten setzt sich am Rande ringsum ein Volk von andern Gruppen an, welches auf Balustraden. Absätzen usw. steht; für diese schuf *Pozzo* (S. 366) jene neue Räumlichkeit in Gestalt prächtiger perspektivischer Hallen. Wo bleibt nun das wahrhaft Überirdische? Mit einer unglaublichen Oberflächlichkeit sieht man dem Correggio das Äußerlichste seiner Schwebeexistenz, seiner Leidenschaft, seiner Ekstasen, namentlich seine Wolken und Verkürzungen ab und kombiniert daraus jene Tausende von brillanten Schein- und Schaumszenen, deren illusionäre Wirkung dann noch durch die oben (S. 367, unten) geschilderten kümmerlichen Hilfsmittel gesteigert und gesichert werden soll. Wer möchte in diesem Himmel wohnen? Wer glaubt an diese Seligkeit? Wem gibt sie eine höhere Stimmung? Welche dieser Gestalten ist auch nur so ausgeführt, daß wir ein Interesse an ihrem Himmelsdasein haben könnten? Wie lungern die meisten auf ihren Wolken herum, wie lässig lehnen sie davon herab.

Außer den bei obigem Anlaß angeführten Arbeiten des Pozzo u. a. sind noch am ehesten folgende zu nennen.
d *Gauli:* das große Fresko im Hauptschiff des Gesù in Rom, mit besonders flink gehandhabten Farben und Verkürzungen; der Maler will mit allen Mitteln glauben machen, daß seine Heerscharen aus dem Empyreum durch den Rahmen herabschwebten gegen den Hochaltar hin. (Öl-
e skizze im Pal. Spada.) — In Genua die brillantesten: *Gio. Batt. Carlone* (Fresken von S. Siro usw.), und *Carlo Ba-*
f *ratta* (S. M. della Pace, Querschiff rechts, Assumption der heil. Anna). — In Venedig: der hellfarbige *Gio. Batt. Tiepolo,* der die Untensicht vielleicht am weitesten treibt, so daß Fußsohlen und Nasenlöcher die charakteristischen
g Teile seiner Gestalten sind. (Assunta, an der Decke von
h S. M. della pietà, an der Riva; Glorie des heil. Dominikus in SS. Giov. e Paolo, letzte Kapelle rechts.) Wie zuerst *Mengs* mit seinem einsamen Protest dieser wuchernden

Ausartung gegenüberstand, ist oben (S. 959) erwähnt worden. Die vollständige Reaktion von seiten eines neuklassischen Stiles, den wir nicht mehr zu schildern unternehmen, tritt ein mit *Andrea Appiani.* (Fresken in S. Maria presso S. Celso in Mailand.) a

Die *profane Malerei* ist in Zeiten eines allverbreiteten Naturalismus von der heiligen kaum zu scheiden. Vollends die Geschichten des alten Testamentes, z. B. in den vielen Bildern von halben und ganzen Figuren, welche aus *Guercinos* Werkstatt hervorgingen, werden von den profanen Historien im Stil nicht abweichen. Es gibt z. B. gerade von Guercino außer den gleichgültigen Historien (z. B. Ahasver und Esther, bei Camuccini) auch einige vortreffliche wie die oben (S. 957) genannten, oder wie sein „Salomo mit der Königin von Saba" (S. Croce in Piacenza, Querschiff rechts). — Geschichten wie die der Susanna, oder der Frau des Potiphar mit Joseph (große Bilder des *Biliverti* im Pal. Barberini zu Rom und in den Uffizien), oder des Loth und seiner Töchter, Situationen wie die der Judith nehmen von der Bibel nicht mehr als den Vorwand her. (Die Susanna des *Capuccino* im Pal. Spinola, Str. nuova, zu Genua.) Die schönste Judith ist ohne allen Zweifel die des *Cristofano Allori* (Pal. Pitti, kleines Exemplar im Pal. Corsini zu Florenz, sehr ruiniertes Exemplar im Pal. Connestabile zu Perugia); freilich eine Buhlerin, bei welcher es zweifelhaft bleibt, ob sie irgendeiner Leidenschaft des Herzen fähig ist, mit schwimmenden Augenlidern, schwellenden Lippen und einem bestimmten Fett, wozu der prächtige Aufputz vorzüglich gut stimmt. Edler ist wohl bisweilen *Guidos* Judith (z. B. im Pal. Adorno zu Genua); auch die des Guercin (S. 979); bei beiden hier und da mit dem Ausdruck sehnsüchtigen Dankes. — Auch die Tochter des Herodes ist als Gegenstand am besten hier zu nennen. (Kalt und pomphaft von *Guido,* Pal. Corsini in Rom.) Bei *Domenichino* sind alttestamentliche Historien im ganzen das Allerschwächste. Vier Ovale al fresco, in S. Silvestro a monte cavallo zu Rom, linkes Querschiff (im rechten Querschiff sieht man das fleißige Hauptbild eines seiner wenigen Schüler, *Ant. Barbalunga,* Gottvater in einer Glorie, unten zwei Heilige); — im Kasino Rospigliosi: das Paradies, und der Triumph Davids (?); — Pal. Barberini: der Sündenfall, aus lauter Reminiszenzen bestehend. — David mit Goliaths Haupt, das Gegenstück zur Judith, un- b c d e f g h i k l m n o

zählige Male, am gemeinsten von *Domenico Feti*, der ihn
a auf dem Haupte sitzen läßt (Pal. Manfrin in Venedig).
Die *Parabeln* des neuen Testamentes, welche durch edle Behandlung gar wohl einen biblischen Typus erhalten können, ermangeln in dieser Zeit durchgängig einer solchen Weihe, ohne doch durch genrehaften Reiz (wie z. B. bei Teniers) oder durch Miniaturpracht (wie z. B. *Elz-*
b *heimers* „Verlorener Sohn" im Pal. Sciarra) zu entschädigen. Dem *Calabrese*, als er die Rückkehr des verlornen
c Sohnes malte (Museum von Neapel), erschienen offenbar die Präzedentien seiner Hauptperson als etwas sehr Verzeihliches. „Es hat eben sein müssen." — *Domenico Feti*
d (mehrere kleine Parabelbilder im Pal. Pitti und den Uffizien) ist hier einer der Bessern.

Die eigentlich profane Malerei, mythologischer, allegorischer und historischer Art, wozu besonders noch eine Menge Szenen aus Tasso kommen, kann hier nur kurz berührt werden. Die *Caracci* gaben mit ihrem Hauptwerk
e im Pal. Farnese im ganzen den Ton an. Wie sie hier die idealen Formen bildeten, ohne reine Größe und ohne rechtes hinreißendes Leben (S. 959), aber tüchtig und konsequent, so komponierten sie auch die Liebesszenen der Götter. Was sie in Bologna von römischer Geschichte
f u. dgl. in die Friese von Sälen gemalt haben (Pal. Magnani,
g Pal. Fava), ist daneben kaum des Aufsuchens wert. (Bedeutend sollen *Lod. Caraccis* Fresken im Pal. del Giardino zu Parma sein.) Von den Kaminbildern der Schule werden leider die besten ausgesägt, wie ich denn eine schöne improvisierte Figur dieser Art von Guido in einem Magazin
h käuflich gefunden habe. — Bei Camuccini in Rom drei Bilder aus Tasso, von pastoral-heroischer Auffassung, in leuchtend schönen Landschaften, als Werke des *Agostino, Lodovico* und *Francesco Caracci* geltend. — Das Beste und Schönste verdankt man *Domenichino*. Das Bild der schie-
i ßenden und badenden Nymphen (Pal. Borghese in Rom) zeigt zwar weder ganz reine Formen noch venezianische Lebensfülle, allein herrliche Motive und jenen echten idyllischen Charakter, welcher hier wie bei den Venezianern (S. 923) die glücklichste Eigenschaft mythologischer Bilder ist. Die abgenommenen Fresken aus der Villa Aldobrandini bei Frascati (jetzt ebenda) behaupten diesen selben Charakter durch ihre Anordnung in groß-
k artiger Landschaft. Die Deckenfresken im Hauptsaal des

Pal. Costaguti in Rom enthalten zwar eine unglückliche Allegorie (der Gott der Zeit hilft der Wahrheit, sich zum Sonnengott zu erheben), aber die Formen sind schöner und gewissenhafter als bei den andern Malern, die in diesem Palast gemalt haben (Guercino, Albani, Lanfranco usw.). Zwei kleine, sehr hübsche mythologische Bildchen im Pal. a
Pitti. — Der nächste, welcher in der Behandlung des Mythologischen von Domenichino lernte, war *Albani*, dessen vier Rundbilder der Elemente (Pal. Borghese) die b
koketteste Lieblichkeit erreichen, deren ein Bologneser fähig war: ein paar hübsche kleine Bilder in den Uffizien; c
hübsche Putten am Gewölbe der Chornische in S. M. della d
Pace zu Rom. Den tiefsten Eindruck muß aber Domenichino auch hier auf *Nic. Poussin* gemacht haben. Sein Triumph des Ovid (Pal. Corsini in Rom), sein Einzug der e
Flora (Gal. des Kapitols), sein Zeitgott, der den Horen f
zum Tanze aufspielt (Akademie von Venedig) mit ihren erloschenen Farben und etwas allgemeinen Formen reizen den Blick nicht; wer aber die Kunst geschichtlich betrachtet, wird dieses Streben, in der Zeit der falschen Prätensionen rein und wahr zu bleiben, nur mit Rührung verfolgen können. Und einmal ist er auch ganz naiv und schön, in der Hirtenszene oder Novellenszene des Pal. Colonna; einem Bilde, welches sich gar wohl dem be- g
rühmten „Et in Arcadia ego" (Louvre) gleichstellen darf. — *Guercino* hat außer jenen Fresken der Villa Ludovisi (S. 961, f) eine Anzahl meist gleichgültiger Historienbilder h
gemalt (Mutius Scævola, im Pal. Pallavicini zu Genua), unter welchen nur die genannte Dido auf dem Scheiterhaufen (im Pal. Spada zu Rom) durch Schönheit des Ausdruckes und durch ungemeine Kraft der Farbe sich auszeichnet. — Von einem sonst wenig bekannten *Giacinto Geminiani* ist in den Uffizien (erster Gang) eine „Auf- i
findung der Leiche Leanders", welche die besten Inspirationen eines Guercino und Poussin in hohem Grade zu vereinigen scheint. — *Guido* läßt mit solchen Szenen in der Regel sehr kalt. Seine Nausikaa (Museum von Neapel) k
hält mit großer Seelenruhe Hof zwischen ihren Mägden. Seine Entführung der Helena (Pal. Spada) geschieht wie l
ein andrer Ausgang am hellen Tage. Das treffliche Bild einer Nymphe und eines Helden, in den Uffizien. — Von der *Elis. Sirani*, welche Guidos maniera seconda zu

reproduzieren nicht müde wird, findet man eine Caritas mit drei Kindern im Pal. Sciarra.

Die Naturalisten malten lieber das Heilige profan als das Profane ideal; sie entschädigten sich durch das Genre.
a *Salvator*, der ihnen entrann, um sich in allen möglichen
b Gattungen zu versuchen, gab in seinem schon erwähnten Catilina (Pal. Pitti) eine ausgesuchte Gesellschaft bösartig
c gemeinen, vornehm kostümierten Gesindels. *Carlo Saraceni* malt z. B. (Pal Doria in Rom) die Juno, welche dem enthaupteten Argus die Augen mit eigenem Finger ausgräbt, um sie auf ihren Pfau überzutragen; der Charakter der Göttin ist dieser Aktion gemäß.

Mit *Pietro da Cortona*, bei den Neapolitanern mit *Luca Giordano*, beginnt auch für die mythologische und allegorische Freskomalerei das Zeitalter der reinen Dekoration. Pietros ungeheures Deckenfresko, welches den Ruhm des Hauses Barberini verherrlicht, und seine Deckenmalereien im Pal. Pitti wurden schon angeführt; um zu erraten, was er eigentlich meint, bedarf es einer beträchtlichen Kenntnis der barberinischen und mediceischen Hausgeschichte. Der
d Plafond *Lucas* in der Galerie des Pal. Riccardi in Florenz zeigt, wie Kardinal Leopold, Prinz Cosimo (III.) u. a. als Lichtgottheiten auf den Wolken daher geritten kommen; ringsum ist der ganze Olymp verteilt. Wie gerne geht man von da zu *Giov. da S. Giovanni*, dessen Allegorien (im
e großen untern Saal des Pal. Pitti) noch absurder ersonnen, aber doch noch mit Liebe, Schönheitssinn und Farbenglanz ausgeführt sind. — Die Cortonisten und Nachfolger Lucas noch einmal zu nennen, wie sie sich durch die Paläste von ganz Italien verbreiteten, verbietet uns der Raum. Wer sich von ihrer Stilkomplizität einen Begriff machen will, braucht z. B. nur dem beliebten Thema vom Raub der Sabinerinnen nachzugehen und aufzumerken, was an diesem Moment durchgängig und ausschließlich hervorgehoben wurde. Luca selber hat in kleinern Bildern, wie z. B. die Galatea in den Uffizien, bisweilen eine Naivität in
f Rubens Art. — Im 18. Jahrhundert sind dann die oben (S. 958, e) genannten römischen Maler auch in der profanen Gattung bemüht, regelrechte und fleißige Bilder ohne alle Notwendigkeit zustande zu bringen; in den Plafonds fürstlicher Säle dagegen läßt man sich schon eher auf Cortonas Manier gehen, sowohl im allegorischen Inhalt als
g im Malwerk. (*Pal. Colonna:* in der Galeria die zu Ehren

des Marcantonio Colonna allegorisch verklärte Schlacht von Lepanto; ein andrer Plafond, von *Luti*, zu Ehren Papst Martins V.)

Auch mit der *Genremalerei*, welche besonders bei den eigentlichen Naturalisten gedieh, dürfen wir uns nicht aufhalten. *Caravaggio*, der Schöpfer der neuen Gattung, wählt sich zum Gefäß derselben das lebensgroße venezianische Halbfigurenbild und gibt demselben einen unheimlich witzigen oder schrecklichen dramatischen Inhalt auf schlichtem dunklem Grunde. Seine Spieler (Pal. Sciarra in Rom)[a], seine lüsterne Wahrsagerin (Gal. des Kapitols)[b], seine beiden Trinker (Gal. von Modena)[c] sind weltbekannt; im Grunde gehören sein „Zinsgroschen" und „Christus unter den Schriftgelehrten" auch hierher. Diese Gattung, bald mehr zur Geschichte, bald mehr zum Familienporträt sich hinneigend, fand rasch durch ganz Italien Anklang, trotz ihrer Armut und Einseitigkeit. Die Schüler Guercins malten manches der Art. Der ganze *Honthorst* geht vorzugsweise darin auf, nur mehr nach der burlesken Seite hin.[d] (Pal. Doria in Rom, Uffizien in Florenz, wo unter anderm sein Bestes, ein Souper von zweideutiger Gesellschaft;[e] anderes in allen größern Sammlungen.) Andere Nachahmer: *Manfreddi*, *Manetti*, *Giov. da S. Giovanni* (alle im Pal. Pitti)[f], *Lionello Spada* (große Zigeunerszene in der Gal. von Modena)[g]; — einiges recht Gute in der Akademie von Venedig, ein Lautenspieler mit Weib und Knabe, eine Gruppe von drei Spielern (etwa von *Carlo Saraceni*? welchem die treffliche Figur eines Lautenspielers im Pal. Spinola zu Genua angehört)[h][i]. Andre gehen ins harmlose Existenzbild zurück; der *Capuccino* und *Luca Giordano* malen Köchinnen mit Geflügel (Pal. Brignole in Genua; Pal. Doria in Rom)[k]; der *Calabrese* aber, vielleicht wie die letztgenannten von Niederländern inspiriert, schuf ein großes stattliches Konzert in ganzen Figuren (Pal. Doria.[l][m] — Eine gute, wirklich niederländische „Musik bei Tische" im Pal. Borghese).[n] — *Salvators* halbe und ganze Figuren sind insgemein bloße renommistische Möblierbilder.[o] (Pal. Pitti: un poeta; un guerriero.)

Neben diesem caravaggesken Genre gab es seit Anfang des 17. Jahrhunderts in Rom ein anderes im eigentlich niederländischen Sinn. Der Holländer Peter van Laar, genannt *Bamboccio*, *Michelangelo Cerquozzi*, *Jan Miel* und mehrere andre nordische und italienische Maler haben in

dieser Gattung die wahren Gesetze und Bedingungen erkannt und danach manches Vortreffliche geschaffen. (Der
a Verfasser kennt sie nur fragmentarisch. Hauptsammlung hiefür: Pal. Corsini in Florenz; von Cerquozzi vielleicht das Beste im Ausland; ein gutes kleines Bild des Jan Miel:
b der Dornauszieher, in den Uffizien.) Was von *Jacques Callot* gemalt ist, hat bei weitem nicht den Reiz seiner Radierungen; manches ist auch nicht sicher benannt (Les malheurs
c de la guerre, Reihe von Bildchen im Pal. Corsini zu Rom; figurenreiche Stadtansichten und noch eine Reihe kleinerer
d Bildchen, die letztern wohl geringern Teils von ihm, in der Akademie von Venedig.) — Dieses alles wird nun weit überboten durch jene Anzahl von Kleinodien der eigent-
e lichen *holländischen* und *Antwerpner* Schule in den Uffizien, deren Besprechung wir uns versagen müssen. Keine Sammlung Italiens und nicht eben viele des Nordens können sich an Kabinettsbildern dieser Art mit der genannten
f messen. In Venedig hat die Akademie fast nur zweifelhaft Benanntes; im Pal. Manfrin: *Jan Steens* Alchimist, noch im Ruin ein Juwel; Gerard Dows Arzt wohl nur eine Kopie. — Die damalige offizielle Ästhetik der Italiener verabscheute im ganzen das Genre, soweit es nicht, wie ihre übrige Malerei, im Affekt aufgehen wollte. Daher der Vorzug jener Halbfigurenbilder ohne räumliche Umgebung und ohne Zutaten.

In den kleinern Nebengattungen repräsentiert *Castiglione* das Tierstück, ohne recht zu wissen, was er wollte, in zum Teil lebensgroßen Möblierbildern (Pal. Colonna in Rom;
g Uffizien); *Mario de' Fiori* aber eine nur dekorativ gemeinte
h Blumenmalerei (Spiegelkabinett im Pal. Borghese). Man vergleiche damit die unendliche Naturliebe einer *Rahel*
i *Ruysch* und die zwar schon mehr konventionelle, aber noch höchst elegante Palette eines *Huysum* (Pal. Pitti).

Eine eigentümliche Gattung der damaligen italienischen Kunst war ihre *Schlachtenmalerei;* d. h. die Darstellung des Gewühles als solchen, wesentlich nach Farben und Lichtmassen angeordnet. Außer Cerquozzi hat *Salvator Rosa* hierin den Ton angegeben, in welchen sich jedoch ein kenntliches Echo aus der Amazonenschlacht des Rubens zu mischen scheint. Von ihm und seinen neapoli-
k tanischen Nachahmern *Aniello Falcone* und *Micco Spadaro* Schlachten und Aufruhrsbilder im Museum von Nea-
l pel; von ihm eine größere und eine kleinere Schlacht im

Pal. Pitti, einiges auch im Pal. Corsini zu Florenz. Von dem farbenreichern *Bourguignon*, in welchem Cerquozzi a und Rosa zusammentreffen, gelten als echt unter anderm b zwei Schlachten im Pal. Borghese, eine große im Pal. Pitti, c zwei große (wahrscheinlich Abbildungen bestimmter Er- d eignisse) und zwei kleinere in den Uffizien, zwei im Pal. e Capponi zu Florenz, und mehrere im Pal. Corsini ebenda, wo man auch die ganze Schule kennenlernt, die sich an diese Künstler anschloß. Gegenüber dem ganz geistesleer gewordenen, einst von der Konstantinsschlacht abgeleiteten Schlachtbilde der Manieristen (z. B. bei Tempesta) muß diese neue Behandlungsweise ein großer Fortschritt heißen. Allein neben prächtig hervortretenden Episoden (die sich dann zu wiederholen pflegen) läuft auch ganz gedankenloses Flickwerk mit. In einigen Jahrzehnten hatte man sich, wie es scheint, an der Gattung so völlig satt gesehen, daß sie einschlief. Oder das unkriegerische Italien überließ sie den Franzosen (Van der Meulen) und den Deutschen, bei welchen Rugendas sie neu und eigentümlich belebte.

Eine der schönsten Äußerungen des europäischen Kunstgeistes dieser Periode ist die Landschaftmalerei. Ihre wichtigsten Entwicklungen gehen auf italienischem Boden, in Rom, aber größtenteils durch Nichtitaliener vonstatten. Angeregt durch flandrische Bilder hatte sie im 15. Jahrhundert die ersten naturgemäßen Hintergründe geliefert, nicht um für sich etwas zu bedeuten, sondern um nach Kräften die Stimmung des Beschauers beim Anblick heiliger Szenen (S. 757—798) und liebevoll gemalter Bildnisse (S. 815) zu erhöhen. Dann hatte *Raffael* sie zu einer höhern, gesetzmäßigen Mitwirkung herbeigezogen, als er in möglichst wenigem das Leben der Patriarchen zu schildern hatte (S. 974). (Von *Polidoro* und *Maturino* zwei f Freskolandschaften in S. Silvestro a Montecavallo zu Rom, in einer Kapelle links.) Zu gleicher Zeit erkannte *Tizian* ihre hohe Unentbehrlichkeit für die Existenzmalerei und legte bei den entscheidenden Anlässen (S. 917, f; 921, a) den poetischen Ausdruck wesentlich mit in die landschaftliche Umgebung. Er zuerst hat diesen Teil der Welt in malerischer Beziehung vollkommen entdeckt und die enge Verbindung von landschaftlichen und Seelenstimmungen künstlerisch benutzt. Tintoretto und die Bassano gingen

ihm nach, so weit sie konnten (S. 931). Dosso Dossi kam, vielleicht selbständig, fast so weit als Tizian (S. 892 u. f.). Seit dem Ende des 16. Jahrhunderts ist in Italien schon ein allgemeines Bedürfnis nach landschaftlicher Anregung vorhanden, dem aber die noch regierenden Manieristen, wie es scheint aus Hochmut, zu genügen verschmähten. Da ließ man sich ganze Schiffsladungen von Gemälden aus der großen Antwerpener Fabrik der *Breughel* kommen. Jede italienische Galerie enthält ein paar, oft viele von diesen grünen, bunten, überladenen, miniaturartig ausgeführten Bildern, welche mit allen möglichen heiligen und profanen Geschichten staffiert sind. Vier von den aller-
a fleißigsten, ohne Zweifel von Jan, dem sog. Sammet-
breughel (1568—1625), in der Ambrosiana zu Mailand;
b — ein ganz kleines im Pal. Doria zu Rom vereinigt z. B. folgende Staffage: Walfischfang, Austerfang, Eberjagd und eine der Visionen des Johannes auf Pathmos. Die-
c selbe Galerie, eine der wichtigsten für die ganze Landschaftsmalerei, enthält auch Landschaften der Bassano, u. a. eines sonst nicht genannten Apolloni da Bassano, eine große von Gio. Batt. Dossi, staffiert mit einer fürstlichen Begrüßungsszene und — beiläufig gesagt — auch einen Orpheus in der Unterwelt und eine Versuchung des heil. Antonius, von dem seltenern Höllenbreughel. Die Antwerpener Bilder sind freilich meist durch ihre Buntheit und durch das Mikroskopische ihrer Ausführung stimmungsloser als die der Bassaniden, welche prächtige scharfe Lichter und duftige Schatten über ihre Felsgebirge mit steilen Städten dahinschweben lassen.

Außer den Gemälden kamen auch Maler aus den Nieder-
d landen, so *Matthäus Bril*, der z. B. im Vatikan (Sala ducale, Biblioteca) Veduten und freie Kompositionen, beide gleich
e stimmungslos, al fresco malte. (Ein Bild im Pal. Colonna.) Dann sein jüngerer Bruder *Paul Bril* (1554—1626), der wichtige Mittelsmann für die Verbindung der niederländischen und der italienischen Landschaft. Seine frühen
f Bilder sind noch bunt (Pal. Sciarra), erst allmählich wird der Poet zum Künstler und lernt sein Naturgefühl großartig aussprechen. Ob er dem Annibale Caracci oder dieser ihm mehr verdanke, mag dahingestellt bleiben; jedenfalls ist er der erste Niederländer, in welchem ein höheres
g Liniengefühl erwacht. (Bilder aus allen seinen Perioden
h in den Uffizien; zwei aus der mittlern Zeit im Pal. Pitti.

Freskolandschaften im Anbau rechts bei S. Cecilia in a
Rom.) Parallel mit ihm entwickelt *Adam Elzheimer* von
Frankfurt (1574—1620) eine nicht geringere künstlerische
Macht in seinen köstlichen Miniaturen. (Uffizien: Hagar
im Walde, Szene aus der Geschichte der Psyche, Hirte mit b
der Syrinx.) Seine Eichen, seine herrlichen Fernen, seine
Felsabhänge sind naturpoetisch in ganz schönen Linien.
Was von Vinckeboms, von Jodocus Momper und andern
Malern dieser Generation in Italien ist, kann Verfasser
dieses nicht gehörig sondern; so oft ihn aber das Glück
nach Florenz führt, gehören die beiden Landschaften des c
Rubens (Pal. Pitti) zu seinen größten Genüssen. Die „Heu-
ernte bei Mecheln", in den bescheidensten landschaftlichen
Formen, gibt eine ganz wonnevolle Mitempfindung des
Luft- und Lichtmomentes, während die „Nausikaa" mit
ihrer reichen Fels- und Seelandschaft und ihrer phan-
tastischen Beleuchtung uns in den Mitgenuß eines fabel-
haften Daseins erhebt. (Nicht als Pendants gemalt, wie
die ungleiche Größe zu allem Überfluß zeigt.) Was von
Ruysdael, Backhuyzen und andern Holländern in Italien
ist, kommt neben den Schätzen nordischer Sammlungen
kaum in Betracht; das „Schlößchen im Weiher" von *Andr.*
Stalbent (Uffizien) und die mürrische Landschaft *Rem-* d
brandts (ebenda) möchten es reichlich aufwiegen. e

Von Tizian stammt wahrscheinlich die Anregung her, wel-
che inzwischen die *Bolognesen* zu ihrer landschaftlichen
Auffassung begeistert hatte. Es ist das Gesetz der Linien,
welches sie der niederländischen Regellosigkeit gegenüber-
stellen, die Ökonomie und edle Bildung der Gegenstände,
die Konsequenz der Farbe. Sie lassen der Landschaft einst-
weilen nur selten das alleinige Recht; *Annibale* hat offen-
bar eine gemischte Gattung erstrebt, in welcher Land-
schaft und Historie einen gemeinsamen Eindruck hervor-
bringen sollten. (Mehrere Halbrundbilder mit Geschichten f
der Jungfrau, Pal. Doria; eine kleine Magdalena, ebenda; g
eine andre im Pal. Pallavicini zu Genua; — von den h
übrigen Caracci die oben, S. 992, f genannten Bilder bei i
Camuccini; von *Agostino* eine Felslandschaft mit Baden-
den in Guachefarben, Pal. Pitti.) Von *Grimaldi,* dem
Hauptlandschafter der Schule, wird man in Italien wenig
zu Gesichte bekommen, leider auch von *Domenichino.*
(Schöne Landschaft mit Badenden im Pal. Torigiani zu k
Florenz; zwei stark geschwärzte in den Uffizien; Fresken l

a im Kasino der Villa Ludovisi.) Von *Franc. Mola* kommt
b mehrfach ein S. Bruno in schöner Gebirgsgegend vor (unter anderm Pal. Doria).

Salvator Rosa, ein halber Autodidakt in der Landschaft, ist hier wahrer und mächtiger inspiriert als in allen übrigen Gattungen; den Werken der Bologneser und der bald zu nennenden Franzosen verdankt er wohl nur seine höhere Ausbildung. Abendliche, oft zornig beleuchtete Felsgegen-
c den und schroffe Meeresbuchten (Pal. Colonna in Rom), unheimlich staffiert, sind anfangs sein Hauptgegenstand; dann erhebt er sich zu einer ruhig grandiosen, durch bedeutende Formen und Ströme von Licht überwältigenden
d Art. (La selva de' filosofi, d. h. die Geschichte des Diogenes, im Pal. Pitti; — die Predigt Johannis, und die
e Taufe Christi, im Pal. Guadagni zu Florenz, Hauptbilder;
f anderes in den Pal. Corsini und Capponi sowie in den Uffizien ebenda.) Dazwischen oder später malte er auch
g frechere Bravourbilder (la pace, im Pal. Pitti) und kalte, sorgfältige, große, überfüllte Marinen (ebenda). Aus welcher Zeit die phantastische Landschaft mit der gespenstischen Leiche des heil. Paulus Eremita sein mag, wage
h ich nicht zu entscheiden (Brera in Mailand). — Bilder
i seines Schülers Bart. Torregiani im Pal. Doria zu Rom.

Der bewußteste von allen aber, der definitive Schöpfer der landschaftlichen Gesetze ist *Nic. Poussin*. Seine wichtigern Landschaften sind fast alle in Paris, doch findet man im
k Pal. Sciarra jene einfach herrliche Flußlandschaft, in welcher S. Matthäus mit dem Engel zwischen Ruinen sitzt. Sein Schüler und Verwandter war *Caspar Dughet*, genannt *Gaspero Poussin* oder *Pussino* (1613—1675). Bei ihm redet die Natur die gewaltige Sprache, welche noch jetzt aus den Gebirgen, Eichenwäldern und Ruinen der Umgegend Roms hervortönt; oft erhöht sich dieser Ton durch Sturmwind und Gewitter, welche dann das ganze Bild durchbeben; in den Formen herrscht durchaus das Hochbedeutende, namentlich sind die Mittelgründe mit einem Ernst behandelt, wie bei keinem andern. In beiden Seitenschiffen
l von S. Martino a' monti zu Rom eine Anzahl von meist sehr entstellten Freskolandschaften mit den Geschichten des heil. Elias; im Pal. Colonna 13 Landschaften in Wasser-
m farbe, — beide Reihen bestehen die große Probe, ob eine Landschaft bloß durch Linien und Hauptformen, ohne den Reiz leuchtender Farben und Details existieren könne.

— Im Pal. Corsini zu Rom: unter mehrern kaum minder trefflichen: der Sturm, und: der Wasserfall, letzteres Bild durch unglückliches Nachdunkeln, zumal des Grünen, sehr benachteiligt, wie noch viele andre Bilder Gasperos. — In der Academia di S. Luca: mehrere treffliche Bilder. — Im Pal. Pitti: vier köstliche kleine Bilder, welche vorherrschend klar geblieben sind; — in den Uffizien: eine kleine Waldlandschaft. a b c d

Derjenige Typus, welchen Annibale vorgebildet, die beiden Poussin ausgebildet hatten, blieb nun lange Zeit in der Malerei der herrschende, so daß die Holländer mit ihrer mehr realistischen Landschaft im ganzen eine (allerdings glorreiche!) Minorität bildeten. Er stellt eine unbenutzte Natur dar, in welcher die Spuren der Menschenhand nur als Bauwerke, hauptsächlich als Ruinen der Vorwelt, auch als einfache Hütten zum Vorschein kommen. Das Menschengeschlecht, das wir darin voraussetzen oder auch wohl dargestellt finden, gehört entweder der alten Fabelwelt oder der heiligen Geschichte oder dem Hirtenleben an; der Eindruck im ganzen ist daher ein heroisch-pastoraler.

Seine höchste Verklärung erhielt dieser Typus durch den Zeitgenossen der Poussin, *Claude Gelée*, genannt *Lorrain* (1600—1682). Er war längere Zeit der Gehilfe des Agostino Tassi, eines Mitstrebenden des Paul Bril (Werke Tassis im Pal. Corsini zu Rom, in den Uffizien und im Pal. Pitti); seine Höhe erreichte er nach einer höchst prüfungsvollen Jugendzeit in Rom. Seine Landschaften sind im Bau weniger gewaltig als diejenigen des Gaspero, allein es liegt auf denselben ein unaussprechlicher Zauber. Claude, als reingestimmte Seele, vernimmt in der Natur diejenige Stimme, welche vorzugsweise den Menschen zu trösten bestimmt ist, und spricht ihre Worte nach. Wer sich in seine Werke vertieft — schon ihre gleichmäßige schöne Vollendung macht dies zu einer dankbaren Arbeit — für den ist kein weiteres Wort vonnöten. — Im Pal. Doria zu Rom: il molino (frühes Bild); der Tempel Apolls (Hauptwerk); Ruhe auf der Flucht. (Im Pal. Rospigliosi, unsichtbar: unter anderm der Tempel der Venus.) — Im Pal. Sciarra: Reiter an einem Hafen; die Flucht nach Ägypten, beides kleine Juwelen. — Im Pal. Barberini: eine kleine Landschaft. — Bei Camuccini: ein Seehafen. — Im Museum von Neapel: ein Sonnenuntergang am Meere; die Grotte e f g h i k l

der Egeria (fast zu kühl für Claude?). — In den Uffizien:
a Abendlandschaft mit Brücke, Strom und Gebirg; abendliche Marine mit Palästen.

Von seinen Nachfolgern ist nichts in Italien, das ihm irgend
b nahekäme. Die Bilder von *Swanevelt* (im Pal. Doria zu
c Rom und im Pal. Pitti), von *Joh. Both* (ebenda), von *Tempesta-Molyn* (Pal. Manfrin in Venedig), bis zu den Im-
d provisationen des *Orizzonte* (wovon ein oberer Saal in der
e Villa Borghese ganz voll ist) und zu den oft sehr fleißigen
f Architekturbildern eines *Pannini* (Pal. Corsini in Rom) geben immer nur einzelne Strahlen des Lichtes, das sich in Gaspero und Claude so mächtig gesammelt hatte.

Wer diesen beiden Meistern außerhalb Italiens wiederbegegnet, dem werden sie vielleicht viel stärker als die glänzendsten modernen Veduten das Heimweh rege machen, welches nur zeitweise schlummert, nie stirbt, nach dem unvergeßlichen Rom. Der dieses schreibt, hat die Erfahrung gemacht. Er wünscht denen, die ihn lesen, billigen und zum Begleiter über die Alpen mitnehmen, das ruhige Glück der Seele, welches er in Rom genossen hat, und dessen Erinnerung ihm selbst aus den schwachen Nachbildungen jener hohen Meisterwerke so übermächtig entgegenkommt.

ORTSREGISTER

Albano.
Grabmal des Ascanius. 29.
Grabmal der Horatier u. Curiatier. 28 A. 2.
Villa Domitians. 57.

Amalfi.
Dom. 75 l, 85 c, 95 g.

Ancona.
Bogen Trajans. 33.
Dom S. Ciriaco. 118 g.
S. Maria della Piazza. 118 h.
Börse. 154 e.

Aosta.
Triumphbogen des Augustus. 33.

Aquila.
S. Bernardino. 185.

Arezzo.
Dom. 123, 126 c, 157 e, 159 b, 537 b, 540 f, 562 f, 714 b, 811 e.
Abbadia de' Cassinensi. 325 b, 366 c.
S. Agostino. 714 c.
S. Annunziata. 178 c, 732 *, 811 d.
S. Bernardo. 714 e.
S. Domenico. 134 a, 714 d.
S. Maria (vor der Stadt). 181 f, 572 A. 2.
La Misericordia. 139, 544 f.
La Pieve vecchia. 108 a, 126 A. 2.

Assisi.
Dom. 119 a, 788 b.
S. Antonio. 787 c.
S. Chiara. 125 a, 140 b, 715 b.
S. Francesco. 123, 124 b, 140 f, 244 b, 704 d, 705 d, 714 h, 728 b, 733 a.
Madonna degli Angeli. 324 c.
Tempel der Minerva. 24.

Bajae.
Bäder. 50.
Umgegend. 54.

Bellinzona (Tessin).
Schlösser. 155 a.

Benevent.
Bogen Trajans. 33.

Bergamo.
S. Maria Maggiore. 215 b, 243 b, 257 c, 597 f u. g.
Palazzo pubblico 147 d.

Bologna.
S. Annunziata. 196 e.
S. Bartolommeo di Porta Ravegnana. 196 b.
S. Cecilia. 196 d, 770 c.
Certosa nebst Camposanto. 199 d u. e, 236 f, 253 g.
Corpus Domini (La santa). 195 g, 360 a.
S. Domenico. 142 c, 166 a, 236 g u. i, 252, 534 c, 546 f, 580 c, 614 e, 643 a.
S. Francesco. 142 c, 548 A. 1.
S. Giacomo Maggiore. 143 a, 196 c u. i, 198, 546 d, 580 d, 739 d u. g, 770 d.
S. Giovanni in Monte. 143 b, 196 k, 253 f, 615 b, 770 b, 810 c.
Madonna di Baracano. 236 d.
Madonna di Galliera. 195 g, 580 e.
Madonna della Mezzaratta. 739 h.
S. Maria della Vita. 615 a.
S. Martino Maggiore. 142 d, 196 f, 199 d, 236 c, 546 b, 601 h, 770 e.
S. Micchele in Bosco. 196 a, 236 b, 253 e, 614 g.

Misericordia. 196 g, 253 b.
S. Paolo. 669 a.
S. Petronio. 135 A. 2, 140 g, 157 c, 196 e, 236 a, 253 c, 546 e, 580 a u. e, 601 g u. i, 608 a ff., 614 c u. d, 617 c, 666 c, 740 a, 770 a, 810 b.
S. Pietro (Dom). 328 b, 353 d, 360 a, 601 d, 614 a.
S. Salvatore. 355 a, 360 a.
Servi. 142 b u. d, 236 h, 244 b, 601 g, 641 a, 739 b.
S. Spirito. 195 g.
S. Stefano, 88 e, 196 h, 601 e, 739 c.
SS. Vitale ed Agricola. 236 e.
Banchi. 198 c, 322 a.
Bibliothek (ehemal. Universität). 199 h.
Brunnen auf dem großen Platz. 645 f.
Casa Bocchi. 322 a.
Garisenda (die krummen Türme). 100 *, 155 f.
Palast dabei. 198 e.
Loggia de' mercanti. 147 e.
Pal. Albergati. 296 d.
Pal. Apostolico. 147 h, 253 a, 580 b, 614 b.
Pal. Bevilacqua. 197 b, 198.
Pal. Bolognetti. 199 b.
Pal. Bolognini. 198 h, 614 f.
Pal. Buoncompagni. 199 c.
Pal. Ercolani. 377 d.
Palast des Erzbischofs. 328 c.
Pal. Fantuzzi. 199 a.
Pal. Fava. 197 a.
Pal. Fibbia. 198 f.
Pal. Fioresi. 296 e, 373 c.
Pal. Isolani. 198 d, 322 a.
Pal. Magnani. 328 d.
Pal. Malvezzi-Campeggi. 198 h.
Pal. Malvezzi-Medici. 199 f.
Pal. Pepoli. 147 f.
Pal. del Podesta. 198 b.
Torre degli Asinelli. 100 *, 155 f.
Universität. 328 b.

Bolsena, Lago di.
(Zwei Kirchen auf einer Insel.) 298 c.

Borromeische Inseln.
385 c.

Brescia.
Dom. 353 e, 357 d, 361 a u. b, 597 e.
Alter Dom. 87 d.
Carmine. 601 b.
S. Francesco. 257 b.
S. Maria delle Grazie. 215 a.
S. Maria de' Miracoli. 214 e.
Häuserfassaden. 282.
Pal. Communale. 214 b.
Prigioni. 214 c.
Pal. Longo. 214 d.
Pal. Martinengo. 346 d.
Tempel des Herkules. 25, 40 A. 1.

Busto Arsizio bei Mailand.
Kirche. 190 A. 1.

Canobbio am Lago maggiore.
Kirche. 190 A. 1.

Caprarola.
Schloß. 324 a.

Capri.
Villa Jovis. 55.

Capua.
Amphitheater in Alt-Capua. 44,
Dom. 75 d, 85 b, 95 h, 668 d. 745 d.

Carpi.
Dom. 190 A. 1.

Casciano bei Pisa.
S. Maria del Prato. 531 a.

Caserta.
Schloß. 169 c.
Park. 384 f.

Castelfranco.
Pal. Soranzo. 306 d.

Cesena.
S Maria. 286 c.

Chiavenna.
Baptisterium. 88 d.

Città Castellana.
Dom. 95 e.
Veste. 178 d, 298 e.

Città vecchia.
Hafenkastell. 298 d.

Como.
Dom. 145 g, 192 b, 243, 598 ff.
S. Fedele. 116 c, 190.
Pal. pubblico. 147 c.
Villen am See. 385 d.

Conocchia bei Caserta.
Rundes Denkmal. 29 d.

Cora.
Dioskurentempel. 24.
Herkulestempel. 16 b.

Cortona.
Dom. 178 b.
S. Domenico. 735 b, 747 b.
Gesù. 746 g.
Madonna del Calcinajo. 178 *.
S. Margherita. 134 a.

Cremona.
Baptisterium. 89 a.
Dom. 116 e.

Fano.
Triumphbogen des Augustus. 33.

Ferrara.
Dom. 100 ††, 101 **, 117 a, 199 i, 254 g, 360 a, 532 b u. c, 546 h, 570 *, 769 a.
S. Andrea. 200 c, 254 g, 771 e.
S. Benedetto. 199 m ff., 266 d.
Certosa S. Cristoforo. 200 a u. g, 237 e.
S. Domenico. 244 b, 615 A. 2, 740 f.
S. Francesco. 199 i, 266 d.
S. Giorgio. 200 d, 201 a, 600 *.
S. Giovanni Battista. 615 A. 2.
La Madonnina. 200 f.
S. Maria in Vado. 200 b, 201 b, 771 b.
S. Maria della rosa. 601 a, 615 A. 2.
S. Paolo. 266 f, 771 b.
S. Romano. 199 k.
S. Spirito. 200 e.
Ateneo (Pal. de' Diamanti). 201 e.
Kastell. 155 g, 201 b.
Haus des Ariost. 202 e.
Pal. Bentivoglio. 202 c.
Pal. Bevilacqua. 202 c.
Pal. Communale. 201 c.
Pal. Costabili. 202 c.
Pal. Crispo. 202 d.
La Palazzina. 201 f, 266 g.
Pal. della Ragione. 148 a.
Pal. Schifanoja. 201 d.
Pal. de' Leoni. 202 b, 237 d.
Pal. Roverella. 202 a.
Pal. Scrofa. 201 g.
Pal. Zatti. 202 c.
Seminar. 266 c.
Universität. 532 d.

Fiesole.
Dom. 97 b, 563 f, 575 e.
S. Alessandro. 84 d.
Badia. 84 a, 106 c, 168 e, 220 b, 246 b.
Antikes Theater. 43.
Villa Mozzi. 170 e.
Villa Ricasoli. 170 d.

Florenz.
Dom. 134 h ff., 157 f, 166 b, 223 e u. f, 246 d, 300 c, 538 d, 544 b u. g, 556 b, 558 a u. b, 561 g, 566 b, 568 a, 569 d, 576 b u. d, 577 a u. A. 1, 578 d, 579 i, 617 b, 638 d, 643 c, 644 f u. h, 650 A. 1, 707 a, 712 d.
S. Ambrogio. 575 h, 712 b.
Angeli, s. Kamaldulenserkloster.
S. Annunziata. 165 g, 172 c, 173 e, 180 b, 221 i, 222, 223 c, 224 h, 249 a, 260 b, 312 c, 610 d, 641 b, 644 d, 647 i, 649 c, g u. k, 667 b.
S. Apollonia. 248 e.
SS. Apostoli. 106 a, 224 f, 562 o.
Baptisterium S. Giovanni. 106 d, 120, 542 a, 545 d, 546, 555 b, 556 a, 557 b, 565 a, 566 d,

578 e, 600 ff., 645 a, 670 a, 704 g.
Carmine. 171 l, 224 e, 357 f, 366 d, 673 c, 755 b.
S. Caterina, s. Gendarmerie.
Certosa. 138 c, 171 e, 224 a, 247 f, 273 e, 314 b, 560 b, 561 d, 712 h.
Santa Croce. 136, 137 c, 157 g, 158 f, 167 b, 168 d, 171 a, 221 c u. i, 222 b u. e, 223 d, 246 f, 301 b, 539 e, 560 e, 562 g, 563 c u. e, 564 b, 565 f u. h, 570 b, 572 c, 576 f, 644 c, e u. i, 649 b, 709 ff., 718 d, 722 b, 733 *, 735 d, 810 a u. f.
S. Domenico. 629 b.
S. Felice. 172 a, 247 b, 563 d.
S. Felicità. 172 b, 327 p, 576 c, 641 f, 711 f.
S. Francesco al Monte. 180 a, 810 f.
S. Frediano. 327 k, 376 c.
S. Giovannino. 312 b, 326 g.
S. Girolamo. 171 i, 562 k, 769 b.
S. Giuseppe. 300 b.
Innocenti (Findelhaus). s. Findelhaus auf Piazza dell' Annunziata.
S. Jacopo (im Borgo S. Jacopo). 106 b.
Kamaldulenserkloster. 170 A. 1, 326 f, 327 l.
S. Lorenzo. 166 c, 167 a, 170, 220 d, 222 c u. f, 224 k, 246 c, 260 c, 310 d ff., 327 h, 363 b, 566 e, 567 b ff., 568 f, 572 d, 610 c, 636 a, 644 a, 758 g, 810 g.
S. Lucia de' Magnoli. 561 b, 758 e.
S. Marco. 171 b, 226 c, 274 c, 326 i, 747 c.
S. Maria Maddalena de' Pazzi. 177 a, 247 d, 248, 363 d, 666 a.
S. Maria Maggiore. 137 a.
S. Maria Novella. 126 d, 136, 140 c, 157 g, 164 b, 171 k, 173 f, 223 A. 1, 225 a, 247 c, 262 c, 300 e, 301 b, 544 c, 556 d, 563 a, 564 a, 576 e u. g, 644 h, 705 c, 711, 727 c, 730 a, 731 a u. e ff., 746 f, 810 e.
S. Maria la nuova. 327 b, 559 A. 1, 712 e.
S. Martino. 756 e.
S. Micchele e Gaetano. 247 g, 327 g. 648 g.
S. Miniato al Monte. 81, 97 A. 1, 105 e, 107 a, 117 b, 169 a, 186 A. 2, 216, 221 l, 246 a, 300 d, 560 h, 571 h, 707, 711 e, 724 a.
Misericordia. 576 i.
Monte Oliveto. 171 c.
Ognissanti. 171 i, 327 f, 561 a, 711 g.
S. Onofrio. 562 m.
Orsanmicchele. 138 a u. b. 152. 221 e, 545 a, 556 e, 560 d, 565 i, 566 f, 570 a, 578 a, 610 b, 647 b, 712 f.
S. Pancrazio. 174 b.
S. Pierino. 562 a.
S. Pietro martire. 171 h.
S. Remigio. 137 b.
S. Spirito. 167 a, 180, 247 h, 300 d, 326 e, 605 b, 649 f, 758 c, 810 f.
SS. Stefano e Cecilia. 360 *, 649 i.
S. Trinità. 132 b, 223 g, 750.
Akademie. 562 b, 563 b, 638 b, 718 c, 722 a, 733 b, 735 a, 747 a, 756 a, 757 e ff.
Badia. 127 A. 1, 171 d, 221 h, 223 a, 224 g, 247 a, 248 f, 561 c, 575 i.
Biblioteca Laureeziana. 247 A. 1, 248 e, 273 a, 312 a.
Bigallo. 139 a, 248 b, 544 h, 712 c.
Campanile. 137 d, 541 d, 543 a, 544 e, 558 A. 1, 566 a, 727 d.
Dreieinigkeitsbrücke. 326 h, 648 h.

Findelhaus auf Piazza dell' Annunziata. 168 a, 170, 274 b. 559 a, 561 e.
Garten Boboli. 379 a, 635 a, 646 a, 648 a, 650 c. u. f 663 a.
Garten von Pratolino. 379 b, 646 e.
Gendarmerie. 172 a.
Haus Borgo S. Jacopo. 562 i.
Haus auf Piazza S. Maria Novella. 168 b, 560 a.
Haus an der Dogana. 168 c.
Häuserfassaden. 277 ff., 327 c.
Hof des Arcivescovado. 301 c.
Kirche Montalvo a Ripoli. 561 f.
Landhaus Strozzi. 300 a.
Loggia de' Lanzi. 147 e, 152 a, 224 i, 545 b, 566 c, 609 a, 646 b.
Lo Scalzo. 171 f, 269 h.
Mercato nuovo. 301 d.
Pal. Antinori. 177 c.
Pal. Bacciochi. 300 f.
Pal. Conte Bardi. 151 c. 162 a.
Pal. Bartolini. 299 a. 301 a.
Pal. Buonarotti. 310 d, 698 ff.
Pal. Conte Capponi. 151 c.
Pal. Casamurata. 172 f.
Pal. Cepperello. 172 h.
Pal. Cerchi. 172 e.
Pal. Corsi (ehemals Tornabuoni). 170 c.
Pal. Davanzanti. 151 a.
Pal. Fenzi. 327 m, 648 e.
Pal. Fossi. 177 f.
Pal. Gherardesca. 561 *.
Pal. Ginori. 173 a.
Pal. Giugni. 172 d.
Pal. Gondi. 177 b.
Pal. Guadagni. 173 a, 179 c. 225 c. 247 b, 248 d, 299.
Pal. Incontri. 172 i.
Pal. Larderel. 300 h.
Pal. Levi. 299 c.
Pal. Magnani-Ferroni. 172 f, 560 c.
Pal. Non-finito. 327 c u. i.
Pal. Pandolfini. 295 b.
Pal. Pitti 169 b, 267 d, 274 c, 296 b, 374 c, 644 b, 648 f. 650 d, 759 b.
Pal. del Podestà. 151 e, 712 g.
Pal. Quaratesi. 169 d.
Pal. Ramirez. 326 a.
Pal. Riccardi. 170 a, 216, 292 a, 346 a, 327 d, 566 e.
Pal. Rinuccini. 327 n.
Pal. Roselli del Turco. 299 c.
Pal. Ruccellai. 174 a.
Pal. Serristori. 299 b.
Pal. Stiozzi-Ridolfi. 174 b, 650 a.
Pal. Strozzi. 176 m, 179 b, 225 b, 295 a.
Pal. Uguccioni. 292 a.
Palazzo Vecchio. 151 d, 170 b, 218 b, 223 e, 246 e, 248 c, 263 i, 273 c, 324 f, 366, 569 g, 633 a, 635 b, 643 e, 646 d, 650 b, 695.
Pal. in Via delle Terme. 173 *.
Pal. Vitali. 326 a.
Piazza dell' Annunziata. 647 d, 648 d.
Piazza del Granduca. 643 d, 644 k, 647 c.
Hotel d'York. 649 b.
Uffizien. 209 e, 325 ff., 556 c. Tribuna. 279 d.
Villa Castello. 609.
Villa Michelozzi. 172 *.
Villa Poggio a Cajano. 177 e.
Villa Pratolino. 379 b.

Foligno.

Dom. 82 c, 119 c.
S. Maria infra portas. 788 a.
S. Niccolò 788 b.

Fondi.

Kathedrale 95 i.

Forlì.

Dom. 229 A. 1.

Frascati.

Villa Aldobrandini. 381 b.
Villa Conti. 383 a.
Villa Mondragone. 382 b.

Gaeta nebst Mola.
Grabmal des Cicero. 29 g.
Grabmal des Munatius Plancus. 29 a,

Genua.
Dom (S. Lorenzo). 108 b, 109 f, 124 a, 187 i, 234 d, 235 c, 252 i, 331 b, 533 e, 552 e, 573 d ff., 584 g, 585 c, 606 b, 641 g u. h, 649 c, 652 c.
S. Agostino. 109 c.
S. Ambrogio. 359 a, 363 c, 364 a u. d, 368 a, 652 a.
S. Angelo Custode. 674 b.
S. Annunziata. 356 a, 366 a, 574 a, 652 a, 672 a.
S Carlo. 363 d, 655 e, 669 c.
S. Caterina. 187 m.
S. Cosmo. 108 d.
S. Donato. 108 e.
S. Giorgio. 188 a, 360 d.
S. Giovanni di Prè. 109 a.
Kapuzinerkirche. 672 e.
S. Maria di Carignano. 315 d, 331 c, 657 a, 660 h, 661 a.
S. Maria di Castello. 108 c, 234 g, 669 c, 743 a.
S. Maria della consolazione. 670 c.
S. Maria della Pace. 672 b.
S. Maria in Via lata. 109 c.
S. Maria delle Vigne. 109 c, 188 a, 356 c, 552 e, 672 d.
S. Matteo. 109 b u. f, 235 a, 271 e, 330 a, 640 b.
S. Pancrazio. 669 c.
S. Pietro in Banchi. 574 a, 642 a, 652 b.
S. Siro. 356 c, 574 a, 652 b.
S. Stefano. 108 e, 234 f, 672 b.
S. Teodoro. 187 l.
S. Tommaso. 108 e, 641 i.
Albergo de' Poveri. 639 c, 669 b.
Haus auf Strada degli Orefici. 584 i.
Haus bei S. Giorgio. 234 e.
Haus auf Piazza S. Matteo. 234 e.
Haus auf Piazza Fossatello. 234 e.
Loggia de' Banchi. 332 b.
Pal. Adorno. 332 f, 772 h.
Pal. de' Amicis. 332 g.
Pal. Brignole. 650 e.
Pal. Cambiaso. 332 d.
Pal. Carega (jetzt Cataldi). 271 d, 329 c.
Pal. Centurione. 187 k, 332 c.
Pal. Doria. 235 b, 270 d, 277 b, 378 f, 384 h.
Pal. Doria-Tursi. 333 e.
Pal. Ducale. 330 b.
Pal. Filippo Durazzo. 377 f.
Pal. S. Giorgio. 585 a.
Pal. Imperiali. 271 b, 277 e, 329 b.
Pal. Lercari (jetzt Cersino). 271 c, 332 e.
Pal. Odero (Pal. Mari). 277 d, 329 A. 1.
Pal. Pallavicini. 271 a, 384 i.
Pal. Reale. 374.
Pal. Sauli. 332 h.
Pal. Serra. 332 g, 374 a.
Pal. Spinola. 271 a u. c, 277 f u. g, 332 f, 585 b.
Kleinere Paläste. 334 b ff.
Piazza S. Matteo. 150 d.
Porta della Vacca. 152 d.
Schloß von Castiglione. 333 d.
Universität. 334 a, 370.
Villa Durazzo, 384 k.
Villa Pallavicini. 333 a.
Villen in Pegli. 385.
Kleinere Villen. 333 b ff.

Herculanum.
Basilica. 40.
Forum. 38.
Theater 43.
Villa. 54.

Legnano.
Hauptkirche. 190 A. 1.

Limine bei Bergamo.
S. Tommaso. 91 b.

Loreto.
Kirche. 286 a, 297 c, 606 a.
Palast des Bischofs. 286 b.

Lucca.
Amphitheater u. antikes Theater. 45.
Dom. 96, 104 h, 139, 216 b, 226 e, 249 d, 533 d, 534 a, 573 b ff., 579 f, 647 a, 811 a.
S. Agostino. 107 A. 1, 244 b.
S. Francesco. 104 f, 607 e.
S. Frediano. 84 a, 104 g, 107 A. 2, 226 g, 263 k, 530 a, 544 d, 562 e, 579 h.
S. Giovanni. 104 a, 531 c, 811 c.
S. Giulia. 104 e.
S Giusto. 104 e.
S. Maria foris portam. 104 b.
S. Micchele. 84 b, 98, 104 d, 758 h.
S. Paolino. 301 e, 811 b.
S. Pietro Somaldi. 104 c.
S. Salvatore. 104 e, 226 f, 530 c.
S. Vincenzo. 104 e.
Arco dell' Annunziata. 152 c.
Pal. des Erzbischofs. 226 d. 249 e.
Pal. Coltroni. 328 a.
Pal. Pretorio. 181 e.

Lugano (Tessin).
Kathedrale. 243, 599 d.

Mailand.
Dom. 78, 123 a, 124, 809 f.
S. Alessandro in Zebedia. 357 c.
S. Ambrogio. 75 f, 94 §, 116 b, 190 f, 223 b, 248 a, 696 a, 702 f.
S. Celso, s. S. Maria presso S. C.
S. Eustorgio. 145 d, 189 a, 190 c, 552 b.
S. Fedele. 328 f.
S. Gottardo. 145 e.
S. Lorenzo. 47. 50 c u. d. 90 a, 116 c, 190, 694 g.
S. Maria delle Grazie. 145 c, 190 a.
S. Maria presso S. Celso. 193, 331 **.
S. Micchele. 352 *.
S. Nazaro. 598 A. 2.
S. Sebastiano. 328 g.
S. Simpliciano. 145 e, 191 b.
S. Vittore. 331 A. 1.
Collegio de' nobili. 328 k.
Brera. 165 d, 616 e, 769 d, 772 e, 787 f.
Hof der Brera. 370 a.
Kaiserthermen, s. S. Lorenzo.
Kastell. 155 c.
Ospedale maggiore. 147 b, 189 a, 372 c.
Ospedale militare. 190 e.
Palast des Erzbischofs. 328 h.
Pal. Marini. 331 a.
Seminar. 328 i.

Mantua.
Dom. 292 e, 294 d.
S. Andrea. 173 d.
S. Barbara. 294 f.
S. Benedetto. 294 e.
Bauten des Baldassare Peruzzi. 294 ff.
Castello di corte. 772 a.
Pal. ducale. 294 b.
Pal. del Tè. 272 a, 294 a.

Modena.
Dom. 100 †, 116 d, 237 f, 254 f, 531 d, 577 A. 2, 600 c, 613 a.
S. Bartolommeo. 366.
S. Domenico. 612 e.
S. Francesco. 143 c, 611 b.
S. Giovanni decollato. 600 b.
S. Maria Pomposa. 611 a.
S. Pietro. 195 a, 612 a ff.
Pal. Coccapane. 195 c.
Pal. Ducale. 337 c, 642 e.
Pal. Rangoni. 195 d.

Mola di Gaeta, s. Gaeta.

Monreale.
Dom. 85 c, 698 e.

Montefiascone.
Dom. 82 c, 304 d.
S. Flaviano. 119 b.

Monte Oliveto (bei Siena).
Kloster. 765 a.

Monte Pulciano.
Madonna. 177 g.
Pal. del Monte. 178 a.

Monte Sansovino.
Pal. Santa Prassede. 178 a.

Monza.
Dom. 145 a.
S. Maria in Strata. 145 b.
Park. 385 c.

Murano (bei Venedig).
Dom (S. Donato). 113 b.
S. Pietro e Paolo. 207 c.

Narni.
Römische Brücke. 88.
Dom 73 b; 82 d, 182 c, 229 c.
S. M. della Pensola. 73. 82 d.

Neapel.
Dom (S. Gennaro). 120 d, 131 a, 157 a, 232 a, 252 f, 552 ff., 602 b, 706 e.
S. Angelo a Nilo. 233 f. 234 c, 568 d, 745 c.
S. Annunziata. 234 c. 252 g.
S. Antonio Abbate. 745 b.
S. Arpino. 234 c, 252 e.
S. Caterina a Formello. 187 d.
S. Chiara. 120 e, 159 a, 187 h, 232 b, 368 c, 552 f, 716 d.
S. Domenico Maggiore. 120 b, 223 d, 233 i. 552 i, 553 b. 627 a, 628 d, 655 a, 745 a.
S. Francesco (Gerolomini). 356 a.
S. Francesco di Paolo. 21.
S. Gennaro de' Poveri. 688 c.
Cesù nuovo. 234 c, 351 g, 365 b.
S. Giacomo degli Spagnuoli. 627 d.
S. Giovanni a Carbonara. 159 a, 233 b u. g, 553 c, 627 b u. c, 742 h.
S. Giovanni Maggiore. 120 e, 553 d.
Incoronata. 716 c, 724 c.
S. Lorenzo. 120 a, 187 g, 233 c u. l, 552 h, 744 h.
S. Lucia. 234 a.
S. Maria delle Grazie. 187 f, 628 c.
S. Maria la Nuova. 187 d, 233 h.
S. Maria del Parto. 641 c.
S. Martino. 314 c, 364 a u. e.
Monte Oliveto. 186 c u. d, e, 233 a u. e, m, 252 d u. e, 572 a, 600 a, 602, 628 e.
S. Paolo. 24.
S. Pietro a Majella. 120 c.
Kirche des Pontanus. 186 f.
S. Restituta. 85 d, 708 d.
S. Severino. 186 c, 187 b, 252 e, 628 a.
S. Severo. 658 a.
Camposanto. 30.
Castel nuovo. 155 d. 602.
Pal. Alice. 187 c.
Pal. Bruso. 188 b.
Pal. Colobrano. 186 g, 252 e.
Pal. Gravina. 186 h.
Pal. della Pianura. 252 e.
Pal. Reale. 371 d.
Pal. della Rocca. 187 a.
Porta Capuana. 155 e, 186 b.
Tempel der Dioskuren. 24.
Triumphbogen des Alfons. 186 a.
Villa Reale. 384 g.
Villen auf dem Vomero. 384 d.

Nepi.
Befestigungen. 296 f.

Nocera bei Salerno.
S. Maria Maggiore. 87 a.

Novara.
Baptisterium. 88 b.
Dom. 88 b.

Orvieto.
Dom. 82 c, 128, 130 b, 191 f, 226 *, 244 d, 263 f, 536 a, 649 m, 738 a, 749 a, 765 b.
S Domenico. 159 *, 304 d.

Padua.
Amphitheater. 45.
Baptisterium. 89 a, 741 b ff.

Dom. 158 c, 302 a.
S. Antonio (il Santo). 123 a, 158 b, 241 a u. f, 256 f u. g, 272 e, 565 g, 566 b, 568 f, 592 a, 593 b, 595 a ff., 621 c, 624 l, 625 a ff., 655 a, 740 ff.
S. Francesco. 307 i, 595 d.
S. Giustina. 256 e, 301 f, 304 b, 316.
S. Maria dell' Arena. 45, 539 d, 709 a, 721 a, 729 d.
S. Maria delle Grazie. 303 c.
S. Maria del Torresino. 303 A. 2.
Capella di S. Giorgio. 566 f.
Eremitani. 158 a, 264 a. 594 i, 595 e, 645 e, 742 c, 771 g.
Loggia am Markusturm. 307 Nr.
Pal. Aremberg. 645 d.
Pal. del Capitanlato. 303 a.
Pal. Giustiniani. 272 f, 303 c.
Pal. del Podestà. 304 a.
Pal. della Ragione. 143 a, 567 a, 742 b.
Seminar. 304 c.
Tore. 303 ff.
Universität. 309 f.

Paestum.

Basilica. 7.
Cerestempel. 7.
Poseidontempel. 3.

Palestrina.

Tempel der Fortuna. 24.
S. Rosalia. 639 d.

Palo.

Kastell. 298 f.

Parma.

Dom. 100 ††, 116 g, 287 b, 254 a u. e, 265 f u. g, 582 e, 616 A. 1, 642 e, 740 e.
S. Antonio. 367 a.
S. Giovanni Evangelista. 166, 194 b, 254 a u. c, 265 e, 266 a, 612 d.
La Steccata. 194 c, 266 b, 315 f, 616 a.
S. Paolo. 265 c.
S. Sepolcro. 237 a, 254 c, 355 e.
Baptisterium. 89 b, 100 ††, 254 b u. c, 582 e u. f, 702 c.
Antikes Theater. 44.

Pavia.

Augustinerkirche. 116 a, 553 c.
Certosa. 146 a, 191 f, 193, 244, 599 e.
S. Francesco. 145 f.
S. Michele. 115 a.
Kastell. 155 b.
Teatro Farnese. 337 b.

Perugia.

Dom. 122, 140 b, 159 b, 251 c, 610 f, 763 c.
S. Agostino. 251 b.
S. Angelo. 91 c.
S. Bernardino (Confraternità). 182 a. 577 e.
S. Domenico. 134 d, 159 b, 229 a, 251 a, 538 a, 746 i, 809 g.
S. Francesco de' Carventuali. 165 c, 787 d.
S. Pietro de' Cassinensi. 84 e, 250 g.
Brunnen. 154 d, 537 a, 540 d.
Il Cambio. 263 c.
Kastell. 298 e.
Pal. del Commune. 154 a, 787 a.
Porta Augusta. 35 b.
Porta Marzia. 35 c.
Porta San Pietro. 182 b.

Pesaro.

Bauten der Genga. 296 ff.

Piacenza.

Dom. 116 f, 157 b.
S. Antonio. 143 e.
Carmine. 143 f.
S. Francesco. 142 d.
Madonna della campagna. 195 e.
S. Sisto. 194 a, 265 f, 266 b.
Pal. Communale. 146 b.
Pal. Farnese. 322 b.
Renaissancebauten. 195.
Piazza. 658.

Pienza.

Bauten Pius II. 175 a.

Pisa.

Dom. 96, 97 c, 107 A. 2, 110, 225 d, 249 b, 260 d, 531 a, 538 b u. d, 539 b, 647 h, 649 a u. l, 705 a, 707 b.
S. Andrea. 102.
S. Anna. 102.
S. Caterina. 103 g, 543 d, 713 d, 732 b.
S. Francesco. 126 a u. b, 181 c, 713 b u. c, 723 f.
S. Frediano. 102.
S. Maria della Spina. 134 e, 540 a, 543 b, 579 a.
S. Martino. 713 e.
S. Micchele in Borgo. 103 f, 539 a.
S. Nicola. 100 **, 103 e, 132 a.
S. Paolo in ripa d'Arno. 103 d.
S. Paolo all' Orto. 103 b.
S. Pierino. 103 a, 107 A. 2.
S. Piero in Grado. 103 h.
S. Ranieri. 579 c, 704 f, 713 f.
S. Sepolcro. 103 c.
S. Sisto. 102, 226 b, 543 f.
S. Stefano de Cavalieri. 249 c.
Akademie. 704 e, 736 *, 758 h.
Baptisterium. 99 a, 107 A. 2, 534 b.
Campanile (Schiefe Turm). 100 a.
Caffè dell' Ussero. 152 f.
Campo santo. 134 f, 165 b, 225 h, 262 b, 378 a, 535 a, 538 f, 539 b, 540 b u. c, 543 e, 575 l, 579 b, 645 c, 712 i ff., 717 b, 718 a, 723 ff., 730 a, 737.
Casa Toscanelli. 181 d.
Casa Trovatelli. 181 a.
Dogana. 152 e.
Lungarno. 647 f.
Palast des Erzbischofs. 181 b.
Piazza de' Cavalieri. 647 e.
Universität. 180 d.

Pistoja.

Dom. 96, 105 d, 544 a, 545 f, 560 f, 562 d, 570 c, 576 a.
S. Andrea. 97 a, 105 b, 530 b, 537 c.
S. Bartolommeo. 105 c, 530 b, 533 c.
S. Francesco al Prato. 713 g.
S. Giovanni fuori civitas. 105 a, 535 c.
S. Giovanni delle Monache. 179 b.
Madonna dell' Umiltà. 167 d, 179 a.
Baptisterium. 89 c.
Ospedale del Ceppo. 560 i.
Pal. del Commune. 153 f.
Pal. de' Tribunali. 153 g.

Pompeji.

Amphitheater. 45.
Basilica. 40.
Casa d'Apollo. 63.
Casa della Ballerina. 54, 62.
Casa de' Capitelli figurati. 54.
Casa di Castore e Polluce. 62.
Casa del Fauno. 52, 54, 683 d.
Casa del Labirinto. 54, 61.
Casa della Medusa. 64.
Casa di Meleagro. 62.
Casa di Nerone. 54, 62, 67.
Casa di Pansa. 54.
Casa del Poeta tragico. 54, 62.
Casa di Sallustio. 63.
Casa delle Vestali. 63.
Chalcidicum. 40.
Forum. 16, 38.
Gräberstraße. 30.
Pantheon. 40, 61.
Porticus der Eumachia. 19 **.
Soldatenquartier. 16.
Tempel der Fortuna. 26.
Tempel des Herakles. 16, 25, 27.
Tempel der Isis. 25, 26.
Tempel des Jupiter. 17, 25.
Tempel des Mercur. 25, 67.
Tempel der Venus. 16, 17, 25.
Theater und Odeon. 43.
Thermen. 58.
Villa des Diomedes. 54, 63.

Pozzuoli.
Amphitheater. 45 f.
Serapistempel. 27.
Umgegend. 54.

Prato.
Dom. 104, 134 g, 221 f u. k, 262 a, 562 c, 568 c, 575 g, 713 h, 757 a.
S. Domenico. 757 c.
S. Francesco. 714 a.
Madonna delle Carceri. 167 c, 177 c, 560 g.
Pal. del Commune. 757 d.

Ravenna.
Baptisterium der Arianer, s. S. Maria in Cosmedin.
Baptisterium der Orthodoxen. 87 b, 693 a.
Dom 83 f, 94 ***, 590 *.
S. Agata. 83 c, 94 **.
S. Apollinare in Classe. 75 m, 77 c, 83 a, 94 *, 111, 695 d.
S. Apollinare nuovo. 83 i, 89 f, 94 ††, 694 d.
S. Francesco. 83 e, 590 *.
S. Giovanni Evangelista. 83 d, 740 g.
S. Maria in Cosmedin. 87 c, 694 b.
S. Maria Maggiore. 83 g.
S. Maria della Rotonda, s. Grabmal Theoderichs.
SS. Nazario e Celso (Grabmal der Galla Placidia). 90 a, 94 †, 693 c.
S. Teodoro. 83 h.
S. Vitale. 51, 90 c, 93 d, 694 c.
Grabmal Theoderichs d. Gr. 89 e.
Herkulesbasilika. 83 b u. h, 111.
Palast des Erzbischofs. 694 e.
Palast des Theoderich. 56 A. 1, 89 f.

Reggio.
Dom. 237 c, 244 c, 642 d, 643 b, 702 d.
Madonna della Ghiara. 357 a.

Rimini.
Triumphbogen des Augustus. 33.
S. Francesco. 173 c.

Rom.
Amphitheatrum castrense. 44.
Aquädukte. 37.
Basilica Ulpia. 39.
Antike Brücken. 38.
Circus des Caracalla. 45.
Circus des Maxentius. 45.
Circus des Domitian. 45.
Circus maximus. 45.
Colonnacce. 39.
Colosseum. 42, 44.
Columbarien. 30, 681 b.
Correo, s. Grabmal des Augustus.
Dogana di terra, s. Tempel der Marciana.
Ehrensäulen
des Antonius Pius. 32.
des Marc Aurel. 31.
des Phocas. 32.
des Trajan. 31, 39.
Engelsburg, s. Grabmal des Hadrian.
Forum des Augustus. 39.
Forum des Nerva. 39.
Forum des Trajan. 39.
Gärten des Sallust. 56.
Grabmal des Augustus (Correo). 29, 32.
Grabmal der Cäcilia Metella. 28.
Grabmal des Eurysaces. 30.
Grabmal des Hadrian (Engelsburg). 29, 270 A. 1.
Grabmal der Helena. 29.
Grabmal beim Tavolato. 29.
Grotte der Egeria. 29, 51.
Janusbogen. 35.
Katakomben. 688 ff.
Meta sudans. 37 A. 1.
Museo Capitolino, s. Pal. des Museo Capitolino.
Obelisken. 32.
Orti Farnesiani. 55.
Palast des Sallust. 56.
Palast des Scaurus. 56.
Pantheon, s. S. Maria rotonda.
Porta S. Giovanni. 29, 44.
Porta maggiore. 30, 35, 36 A. 1, 41.

Porticus der Octavia. 38.
Pyramide des Cajus Cestius. 29. 30.
Roma vecchia. 56.
Tempel des Antoninus und der Faustina. 24, 167.
Tempel des Antoninus Pius. 22 A. 2.
Tempel des Bacchus, s. S. Urbano.
Tempel des Castor und Pollux. 22 A. 1.
Tempel der Cybele. 26.
Tempel des Deus rediculus. 29.
Tempel der Fortuna virilis. 17, 342 *.
Tempel des Friedens. 41.
Tempel der Marciana (Dogana di terra). 22.
Tempel des Mars Ultor. 10, 21, 24, 39.
Tempel der Minerva. 22.
Tempel der Minerva medica. 47.
Tempel der Penaten. 21.
Tempel der drei Säulen am Abhang des Kapitols. 22.
Tempel der drei Säulen am Forum. 22.
Tempel des Saturn. 22.
Tempel der Sonne. 28.
Tempel der Venus und Roma. 23.
Tempel des Vespasian. 9 A. 1, 17.
Tempel der Vesta. 26.
Theater des Marcellus. 43, 313 a.
Theater des Pompejus. 43.
Thermen des Agrippa. 18, 47.
Thermen des Cajus und Lucius, s. Tempel der Minerva medica.
Thermen des Caracalla. 47, 48, 49.
Thermen des Constantin. 50.
Thermen des Diocletian, s. S. Maria degli Angeli.
Thermen des Titus und Trajan. 48, 57, 219, 267, 681 b.
Tor Pignattara, s. Grabmal der Helena.
Tor de' Schiavi. 56.
Triumphbogen des Constantin. 34.
Triumphbogen des Drusus. 11, 33.
Triumphbogen des Gallienus. 34.
Triumphbogen d. Goldschmiede. 34.
Triumphbogen des Septimius Severus. 34.
Triumphbogen des Titus. 11, 33, 364.
Trofei di Mario. 31.
Via Appia. 28, 29, 30.
S. Agnese fuori le mura. 66, 73, 79 g, 93 f, 695 e.
S. Agnese in Piazza navona. 355 c, 357 b, 639 b.
S. Agostino. 183 a, 575 b, 605 c, 610 b, 617 a. 651 b, 670 d.
S. Alessio. 93.
S. Anastasia. 77 d.
S. Andrea delle Fratte. 355 d.
S. Andrea (vor Porta del Popolo). 324 b.
S. Andrea (Via del Quirinale). 360 e, 672 f.
S. Andrea della Valle. 43, 351 h, 359 c, 366 b, 581 l.
SS. Apostoli. 184 c, 231 f, 583 c, 674 c, 773 b.
Ara Celi, s. S. Maria in Ara Celi.
S. Atanasio. 351 b.
S. Balbina. 94 g.
S. Bartolommeo. 81 d.
S. Bernardo. 49, 274 h.
S. Bibiana. 662 b.
S. Carlo a' Catinari. 351 e, 357 b.
S. Carlo al Corso. 350 a.
S. Carlo alle 4 fontane. 353 a, 360 c.
S. Caterina de' Funari. 351 a.
S. Cecilia. 66, 73 a, 75 g, 93, 93 g, 156 c, 540 e, 662 e, 696 d.
S. Cesareo. 93 h, 252 a.
Chièsa Nuova. 355 c, 359 b.
S. Clemente. 75 a, 76 a, 77 f, 81 e, 94 a, 231 m, 582 b, 701 e, 755 a.

S. Cosimato in Trastevere. 75.
SS. Cosma e Damiano. 21, 694 a.
S. Costanza. 64 a, 89 d, 693, 702 a.
S. Crisogono. 73, 75 g, 81 g, 93, 252 a.
S. Croce in Gerusalemme. 51 a, 354 b.
S. Croce beim Pantheon. 353 b.
SS. Domenico e Sisto. 351 c.
S. Eusebio. 251 e.
S. Francesco a Ripa. 662 c.
S. Francesca Romana. 350 b, 651 f, 697 b.
Il Gesù. 324 d, 351 a, 363 a, 369 c, 665 a.
S. Giacomo degli Incurabili. 351 d.
S. Giacomo degli Spagnuoli. 183 *, 230 b.
S. Giorgio in Velabro. 75, 77, 80 a, 94 b.
S. Giovanni de' Genovesi. 185 a.
S. Giovanni de' Fiorentini. 353 f.
S. Giovanni in Laterano. 86 a, 95 d, 140 d, 156 d, 583 e u. h, 655 a, 657 e, 663 d, 668c, 674a, 693 d, 695 f, 696 b, 707 d, 737 b.
SS. Giovanni e Paolo. 75 h, 82 f, 93, 362 a.
S. Giovanni a Porta Latina. 80.
S. Girolamo degli Schiavani. 351 b, 376 b.
S. Gregorio. 75 h, 93, 231 c, 351 f, 362 a, 582 d, 584 b, 639 e.
S. Ignazio. 351 h, 359 c, 366 b, 369 c, 375 d, 660 h.
S. Lorenzo in Borgo vecchio. 80.
S. Lorenzo in Damaso. 287 a.
S. Lorenzo fuori le mura. 14, 73 b, 75 i, 77 a, 77 A. 1, 79 f, 81 h, 93 c, 94 c, 95 a, 252 b, 263 e, 583 h, 695 c, 701 a.
S. Lorenzo in Lucina. 75.
S. Luca. 353 b.
S. Luigi de' Francesi. 351 a.
S. Marcello. 307 a, 353 b.
S. Marco. 80, 182 e, 184 d, 230 a, 251 f, 691 a, 697 a.
S. Maria degli Angeli (Diocletiansthermen). 18, 42, 49, 49 A. 1, 56 A. 1, 314 a, 662 a.
S. Maria dell' Anima. 185 b, 609, 651 g, 655 d, 811 *.
S. Maria in Ara Celi. 27, 80 e, 94 d, 140 e, 158 e, 231 d, 252 a, 583 a u. d, 606 c, 606 *.
S. Maria in Campitelli. 350 c, 351 i, 360 f.
S. Maria in Cosmedin. 18, 80 d, 82 e, 93 a, 94 e, 156 c.
S. Maria di Loreto. 661 d.
S. Maria Maggiore. 31, 75, 79 b, 90 b, 93 b, 158 g, 185, 251 g, 315 c, 354 a, 355 b, 357 e, 368 b, 376 a, 541 b, 583 k, 651 e, 693 b, 699 a, 707 d, 708 c.
S. Maria sopra Minerva. 140 c, 158 h, 230 d, 231 e, 262 d, 275 c, 541 b, 575 c, 575 m, 582 e, 584 e, 635, 642 c, 644 g, 651 c, 655 b, 663 c, 749 c.
S. Maria di Monserrato. 231 h, 297 e; 582 f, 583 n, 584 a u. f, 655 c.
S. Maria a' Monti. 274 g, 357 g.
S. Maria della Navicella. 80, 292 d, 696 c.
S. Maria dell' Orto. 293 e, 365 a.
S. Maria della Pace. 184 g, 230 e, 231 k, 286 d, 354 d, 584 a, 649 n.
S. Maria del Popolo. 183 b, 230 g u. k, 262 e, 269 e, 274 e, 292 c, 364 c, 582 a ff., 583 f u. m, 584 d, 605 a, 607 a, 660 d, 811 f.
S. Maria Rotonda (Pantheon). 10, 18 ff., 47, 49, 607 c.
S. Maria in Trastevere. 14, 17, 73, 81 f, 93 b, 252 a, 575 d, 581 i, 606 *, 701 c.
S. Maria in Via lata. 349 a, 354 c.
S. Maria della Vittoria. 670 e.
S. Martino ai Monti. 80, 252 a.

SS. Nereo ed Achilleo. 80 g, 94 f, 696 c.
S. Niccolò in Carcere. 27 A. 1, 81 c.
S. Niccolò a' Cesarini. 27.
S. Pancrazio. 94 g.
S. Paolo fuori. 75 n, 79 a, 95 d, 156 a, 540 e, 693 e, 695 *, 701 f.
S. Pietro in Montorio. 184 a, 231 i, 290 c, 583 l, 645 b.
S. Pietro in Vaticano. 78, 159 b, 221 g, 222 d, 251 e, 274 i, 290, 315 ff., 352 A. 1, 362 b, 364 d, 569 a, 571 c u. d, 575 a u. n, 583 i, 584 a, 629 d, 633 b, 655 f, 657 c, 659 b, 660 e u. k, 663 b, 667 a, 671 a, 673 a ff., 715 c.
S. Pietro in Vincoli. 16, 79 d, 184 c, 185 b, 571 e, 634 a, 695 h.
S. Prassede. 75 b, 81 b, 93, 107 a, 157 f, 583 b, 696 ff.
S. Prisca. 79 e.
S. Pudenziana 274 h, 651 a, 695 a.
SS. Quattro Coronati. 73, 75 i, 80 b, 701 b.
S. Saba. 75 k, 81 a, 94 g, 184 d.
S. Sabina. 27, 79 c, 95 a, 533 b.
S. Salvatore in Lauro. 183 **.
S. Sebastiano. 662 d.
S. Silvestro in Capite. 230 e.
La Sapienza. 315 b, 355 c, 360 c.
S. Spirito. 82 f, 184 f, 297 d.
S. Stefano rotondo. 90 b, 695 g.
S. Susanna. 351 c.
S. Teodoro. 695 b.
S. Trinità de' Monti. 832.
S. Urbano. 30, 700 b.
SS. Vincenzo ed Anastasio alle tre fontane. 81 i, 95 a, 351 k.

Brunnen:
Fontana Barberina (Triton Berninis). 656 f.
Barcaccia. 375 b.
Acqua Paolina. 375 a.
Fontana von S. Peter. 375 b.
Fontana di Piazza Navona. 656 e, 663 a.
Font. delle Tartarughe, 648 i.
Font. di Trevi. 375 a.
Casa Crivelli. 297 A. 1.
Collegio Romano. 326 c.
Engelsbrücke. 607 d.
Haus des Crescentius (Casa di Pilato). 92 a.
Haus an der Via della Maschera. 276 b.
Haus des Turinus. 288 c.
Orti Farnesiani. 322 a.
Pal. Altemps. 296 b.
Pal. Barberini. 371 b, 383 c.
Pal. Borghese. 371 e.
Pal. Braschi. 377 c.
Palazzi de' Cesari. 55.
Pal. Cicciaporci. 293 b.
Pal. della Consulta. 372 d.
Pal. Colonna. 28, 50, 263 d, 374 a, 378 e, 787 e.
Pal. Corsini. 373 a, 383 d.
Pal. Costaguti. 373 d.
Pal. Doria. 374 a, 772 g.
Pal. Farnese. 18, 43, 252 e, 298 a, 313 a, 366 b, 373 e, 642 b.
Pal. del Governo Vecchio. 184 i.
Pal. der Konservatoren. 274 k, 639 a, 657 d.
Palast des Laterans. 14, 252 a, 275 c, 315 e, 353 g, 357 f, 359 *, 371 d.
Pal. Maccarani. 293 d.
Pal. Mattei. 372 a.
Pal. di Monte Citorio. 372 f.
Pal. di Monte Giordano. 375 c.
Pal. d. Museo Capitolino. 43.
Pal. Niccolini. 307 b.
Palast auf Piazza Scossacavalli. 288 b.
Palast des Quirinals. 371 c, 372 a, 382 a.
Pal. Ricci. 277 a.
Pal. Rondanini. 638 c.
Pal. Rospigliosi. 50.
Pal. Ruspoli. 326 d.
Pal. Sacchetti. 297.
Pal. Sciarra. 371 a.

Pal. Sforza-Cesarini. 184 k.
Pal. Sora. 288 d.
Pal. Spada. 274, 297 a 372 e.
Pal. Strozzi. 185.
Pal. Vaticano. 288 e.
Appartamento Borgia. 263 a, 269 c.
Belvedere. 289 a, 290 a.
Biblioteca Vaticana. 275 b.
Braccio nuovo. 377 b.
Camera della Segnatura. 263 g, 269 d.
Capella Nicolaus' V. 749 b.
Capella Paolina. 830 a.
Capella Sistina. 184 b, 218 a, 230 c, 766 ff., 825 ff.
Cortile di S. Damaso. 267 a, 289 b.
Galeria Geografica. 275 b. u. d.
Giardino della Pigna. 18, 56 A.; 289 c.
Sala di Constantino. 269 d.
Sala a Croce greca. 377 b.
Sala Ducale. 275 a.
Sala delle muse. 377.
Sala regia. 274 d, 298 a.
Sala rotonda. 377 b.
Scala regia. 372 g.
Stanza di Eliodoro. 269 d.
Stanza del Incendio. 263 g, 269 d.
Villa Pia. 298 g, 323, 378 c.
Pal. di Venezia. 182 e.
Palast an der Via delle Coppelle 296.
Pal. Vidoni-Caffarelli. 291 a.
Ponte S. Angelo. 660 c.
Ponte Sisto. 184 e, 297 b.
Porta Pia. 313 b.
Porta del Popolo. 315 c, 323 b.
Priorata di Malta. 377 a, 383 f.
Treppen:
Ripetta. 374 e.
Spanische Treppe. 374 d.
Vigna di Papa Giulio III. 322 c, 378 e.
Vigna Barberini. 383 g.
Villa Albani. 14, 383 e, 584 c.
Villa Altieri. 384 b.
Villa Borghese. 27, 373 f, 382 c.
Villa S. Colomba. 295 A. 1.
Villa Farnesina. 165 e, 270. 276 a, 295 b.
Orti Farnesiani (Palatin). 378 e.
Villa Ludovisi. 379 b, 383 b.
Villa Madama. 270 b, 293, 295, 378 e.
Villa Lante. 293 b.
Villa Mattei. 381 c.
Villa Massimi. 270 b, 295 c, 384 b.
Villa Medici. 381 d.
Villa Montalto-Negroni. 381 a.
Villa Pamfili. 30, 380 a, 382 d, 681 b.
Villa Poniatowski. 384 c.
Villa Spada. 55, 383 g.
Villa Torlonia. 380 A. 1.
Villa Wolkonski. 384 b.

Salerno.

Dom. 85 e, 698 e.
S. Lorenzo di Padulla. 252 h.

San Germano.

Amphitheater. 45.

San Gimignano.

Kathedrale. 737 c.

Selinunt.

Tempel. 394 a.

Sessa.

Dom. 85 a, 95 i.

Siena.

Dom. 102 A., 127 a, 134 c, 216 a, 226 h, 227 b u. c, 228 a u. d, 244 b, 250 b u. d, 263 b, 535 b, 540, 543 g, 565 b, 581 c, 639 f, 660 e, 695 *, 707 c, 811 g.
S. Bernardino. 176 k.
Carmine. 176 h.
S. Caterina, 176 g u. l.
Concezione (oder Servi). 704 c, 736 c.
S. Domenico. 126 a, 227 e, 229, 704 b.
Fontegiusta. 176 i, 227 b, 228 e u. h, 581 g.

S. Francesco. 125 b, 176 d.
S. Giovanni. 128, 130 a, 227 e, 228 h, 555 c, 571 g, 579 d.
Madonna di Provenzano. 376 c.
Madonna delle Nevi. 176 h.
S. Martino. 227 b.
Osservanza. 176 g.
Akademie. 707 *, 714 g, 735 c, 736 d.
Brunnen. 154 d.
Casino de' Nobili, s. Loggia degli Uffiziali.
Fonte Branda. 153 e.
Fonte gaja. 579 e.
Fonte nuova. 153 e.
Loggia del Papa. 176 c.
Hospital della Scala. 786 a.
Loggia degli Uffiziali. 153 d, 227 a, 581 b.
Ospedale della Scala. 165 a, 250 a u. c, 581 d.
Pal. Bandini-Piccolomini. 176 b.
Pal. Buonsignori. 153 c.
Pal. della Ciaja. 176 a, 228 c.
Pal. de' Diavoli. 176 f.
Pal. del Magnifico. 176 e, 228 b.
Palast des Großherzogs. 327 a.
Pal. Nerucci. 175 c.
Pal. Piccolomini. 175 d.
Pal. Pubblico. 153 a, 229, 249 g, 714 f, 729 b, 731 d, 736 b.
Pal. Saracini. 153 b.
Pal. Spannocchi. 175 e.
Pal. Tolomei. 153 b.

Sinigaglia.
Bischöflicher Palast. 292 e.

Spello.
Antike Tore. 36.
Dom. 229 b.

Spoleto.
Tore. 36.
Dom. 119 d, 182 d, 361 c, 702 b, 757 b.
Tempel an der Straße nach Foligno. 51.

Subiaco.
Klosterhof. 95 b.

Susa.
Triumphbogen des Augustus. 33.

Terracina.
Dom. 25, 75 l, 77 e, 84 f, 96 a.

Tivoli.
Tempel des Sibylla. 17.
Tempel der Vesta. 26.
Villa d'Este. 378 d.
Villa Hadrians. 56.

Todi.
S. Maria della Consolazione. 286 c, 315.

Torcello.
Dom. 88 a.
S. Fosca. 91 a.

Toscanella.
S. Maria. 82 b.

Treviso.
Dom. 207 e A. 1.
Madonna grande. 207 e A. 1.
S. Paolo. 207 e A. 1.

Triest.
Dom 84 c, 694 f.

Turbia bei Monaco.
Siegesdenkmal. 31.

Tusculum.
Theater. 43.

Urbino.
Pal. Ducale. 175 b.

Varallo.
Sacromonte. 614 A. 1.

Velletri.
Pal. Lancellotti. 373 b.

Venedig.
Abbazia. 585 d, 594 d, 622 e, 624 k.
S. Apollinare. 144 f.
SS. Apostoli. 207 d.
Carmine, s. Maria del Carmine.
S. Eufemia. 240 i.
S. Fantino. 207 b.
S. Francesco della Vigna. 272 c, 307 e, 342 b, 589 e, 624 k u. n.
S. Felice. 206 c.
Frari, s. S. Maria gloriosa.
S. Geminiano. 207 a.

S. Giorgio de' Greci. 208 a, 307 c.
S. Giorgio Maggiore. 255 e, 342 a, 376 d, 601 c, 621 e, 622 d, 624 k.
S. Giacometto di Rialto. 91 b.
S. Giacomo dall' Orio. 144 h, 256 b.
S. Giovanni in Bragora. 144 f.
S. Giovanni Crisostomo. 91 b, 206 b, 593.
S. Giovanni Elemosinario. 206 c.
S. Giovanni Evangelista. 208 c.
SS. Giovanni e Paolo. 132 d, 143 g, 144 c, 203 b, 240 e, 241 d, 248 A. 1, 255 e, 548 b, 551 d, 570 d, 571 b, 587 a, 588 d, 590 b ff., 593 b, 594 c, 620 e, 623 b u. d, 624 i, 668 a, 673 b, 810 d.
S. Giuliano. 307 f, 620 b, 621 d, 624 f.
Kirche der Jesuiten. 364 b, 369 a, 623 e, 670 b.
S. Lorenzo. 622 g.
S. Lucia. 344 a.
S. Marco. 56 A. 1, 93 e, 94 †††, 101 *, 102 A., 109 e ff., 204, 207 i, 240 a u. c, 255 c, 272 d, 548 a u. e, 550 ff., 618 c ff., 621 b, 697 ff., 743 ff.
Capella Zeno. 239 i, 549 b, 550 a, 590 d, 591 b.
S. Maria del Carmine. 144 g. 255 e.
S. Maria Formosa. 206 f, 212 f.
S. Maria Mater Domini. 206 e.
S. Maria de' Miracoli. 204, 206 a, 238 a, 589 d. 592 b, 594 h, 622 b.
S. Maria dell' Orto. 144 d, 207 h, 586 **.
S. Maria gloriosa de' Frari. 132 c, 143 f, 144 e, 203 a, 239 f, 240 a u. f, 255 a, 256 d, 547 a, 548 d, 551 c, 565 d, 571 a, 578 b, 586 A. 1, 588 a ff., 589 ff., 592 a, 594 b, 620 c, 624 e, 668 b.
S. Maria della Salute. 376 d, 594 a, 665 b.
S. Maria Zobenigo. 309 d, 353 c.
S. Martino. 307 e, 593.
S. Maurizio. 206 f.
S. Michele. 205 b, 207 e, 239 e; 256 b, 620 d.
S. Moisè. 353 c.
S. Pantaleone. 623 f, 744 f.
S. Pietro di Castello. 207 g, 341 *, 666 b.
Il Redentore. 343 a, 622, 624 m.
S. Rocco. 209 b.
Salute, s. S. Maria della Salute.
S. Salvatore. 207 b, 310 c, 618 a, 622 c, 623 i, 624 d, 625 e.
I Scalzi. 353 c, 369 b.
S. Sebastiano. 307 g.
S. Stefano. 144 e u. i, 240 d u. h, 241 c, 255 b, 279 a, 589 a, 590 a, 594 e ff., 623 a, 625 d.
S. Tommaso. 622 a.
S. Trovaso. 591 *.
S. Zaccaria. 202, 205 a, 238 a, 241 a, 248 A. 1, 255 b, 548 c, 624 b, 744 c.
Akademie (Gebäude der Carità). 239 e, 240 b, 256 a, 344 b, 591 **, 594 g, 595 f, 744 d.
Albergo del Europa. 149 a.
Arsenal. 209 d, 623 c.
Biblioteca. 308 b, 620 f, 623 h. 624 h u. o.
Dogana di Mare. 376 d.
Rialto. 310 b.
Seufzerbrücke. 310 a.
Dogenpalast. 148 c, 202 f, 203, 210 e, 239 k, 255 f, 272 b, 275 ff., 586 b, 587 b, 588 c, 589 c, 591 †, 619 d, 620 a, 622 i, 624 g u. o, 625 c, 936 bis 940.
Fabbriche vecchie und nuove. 210 c u. d, 309 e.
Fahnenmaste auf dem Markusplatz. 591 a.
Fondaco de Tedeschi. 210 b, 278 g, 280 b.
Fondaco de' Turchi. 114 a.
Lido. 304 e.

Loggia del Consiglio. 212 e.
Loggia am Fuß des Campanile di S. Marco. 618 b, 619 e.
Pal. Balbi. 309 g.
Pal. Barbaro. 149 a.
Pal. Bembo u. Bernardo. 150 a.
Pal. Cà Doro. 149 a, 150 a.
Pal. de Camerlinghi. 210 a.
Pal. Cavalli. 149 a.
Pal. Cicogna. 150 a, 212 f.
Pal. Contarini delle Figure. 211 d.
Pal. Contarini dagli Scrigni. 309 c.
Pal. Cornaro. 345 b.
Pal. Corner della Cagrande. 308 a.
Pal. Corner-Mocenigo. 306 d.
Pal. Corner-Spinelli. 211 e.
Pal. Dario. 211 b.
Pal. Farsetti. 114 a.
Pal. Foscari. 149 c.
Pal. Giustiniani. 149 c.
Pal. Grimani (Post). 306 c.
Pal. Grimani a San Polo. 212 a.
Pal. Grimani bei S. Maria formosa. 273 A. 1.
Pal. Loredan. 114 b.
Pal. Malipiero. 212 d.
Pal. Manfrin. 658 A. 1.
Pal. Manin. 309 e.
Pal. Manzoni-Angarani. 211 c.
Pal. Pesaro. 309 a.
Pal. Pisani a San Polo. 150 a.
Pal. Pisani a San Stefano. 205 A. 1.
Pal. Sagredo. 150 a.
Pal. Trevisan. 212 c.
Pal. Vendramin-Calergi. 211 a, 212.
Procurazie vecchie. 209 e.
Procurazie nuove. 308 c, 345 b.
Kleinere Scuole. 209 ff.
Scuola del Carmine. 209 c.
Scuola di S. Giorgio de' Schiavoni. 209 c, 307 d.
Scuola di San Marco. 208 b, 238 c, 510, 586 a, 589 b, 593 a.
Scuola di S. Rocco. 209 a, 239 c, 255 e, 275 e, 622 l.
Torre dell' Orologio. 207 i, 590 d.
Zecca. 309 e, 622 h.
Delle Zitelle. 343 b.

Verona.

Dom. 118 f, 144 a, 242 ff., 531 g, 597 a.
S. Anastasia. 125 A. 1, 143 i, 160 a, 243 a, 256 h, 531 h, 596 c, 597 a u. d, 624 a, 742 f.
S. Bernardino. 306 g.
S. Eufemia. 144 c, 742 d.
S. Fermo. 37 a, 144 b, 241 A. 1, 242 c, 596 b, 742 d u. e.
S. Giorgio in Braida. 306 h.
S. Giovanni in fonte. 118 d, 532 a.
S. Lorenzo. 118 a.
Madonna di Campagna. 306 f.
S. Maria antica. 118 c, 159 d.
S. Maria in Organo. 214 a, 256 h, 265 a, 306 i.
S. Maria della scala. 213 e.
SS. Nazario e Celso. 214, 264 b, 265 b.
S. Pietro martire. 144.
S. Sebastiano. 346 c.
S. Stefano. 118 e.
S. Zeno. 107 a, 117 b, 244 c, 531 e, 702 e, 742 e, 772 d.
S. Zeno in Oratorio. 118 b.
Amphitheater. 36 *, 44.
Arco de' Leoni. 36.
Arco de' Gavi. 36, 242 c.
Basteien und Tore. 304 ff,
Casa de' Mercanti. 622 f.
Dogana. 346 a.
Gran Guardia. 306 b.
Garten Giusti. 385 a.
Häuserfassaden. 279 ff.
Municipio. 150 d.
Museo lapidario. 346 b.
Pal. Bevilacqua. 305 e.
Pal. Canossa. 305 f.

Palast des Bischofs. 597 b.
Pal. del Consiglio. 213 d, 597 c, 623 g.
Pal. Pompei. 305 g
Pal. Verzi. 305 a.
Piazza dell' Erbe. 150 d.
Porta de' Borsari. 36.
Portale. 306 e.
Antikes Theater. 44.

Vicenza.

Dom. 143 A. 1.
S. Corona. 143 h, 158 d, 242 b.
S. Lorenzo. 143 g, 242 a.
Basilika. 337 a ff.
Gebäude der Renaissance. 212 g bis 213 c.
Hof des Vescovato. 212 g.
Leggia del Delegato. 339 e.
Pal. Barbarano. 150 b, 338 c.
Palast des Bischofs. 338 a.
Pal. Caldogni. 339 a.
Pal. Chieregati. 338 d, 339 c.
Pal. Cordelina. 345 d.
Pal. Gusano. 339 b.
Pal. Losco. 345 e.
Pal. Porto. 338 f.
Pal. Schio. 339.
Pal. Tiene (Annibale). 338 b.
Pal. Tiene (Ercole). 339 b.
Pal. Tiene (Marcantonio). 338 b und e.
Pal. Trento. 345 a.
Pal. Trissino am Corso. 345 a.
Pal. Trissino dal Vello d'oro. 337 d.
Pal. Valmarana. 338 g.
Altes Seminar. 339 d.
Teatro olimpico. 339 g.
Triumphbogen. 339 f.
Übrige Villen Palladios. 340 a ff.

Viterbo.

Dom. 82 a u. c.
S. Francesco. 126 A. 1, 159 c.
Kleine Kirche. 140 a.
Kirche della Quercia. 182 A. 1
Brunnen. 154 c.
Vescovato. 154 b.

Volterra.

Dom. 105 e, 575 h.

REGISTER DER KÜNSTLER UND ANONYMEN KUNSTWERKE

A = Architekt, *B* = Bildhauer, Goldschmied, Erzgießer, *D* = Dekorateur in Stuck u. a., *M* = Maler

Abbate, Niccolò dell', *M* 886
Adeodatus, *A* 140 d, 156 d und A 1
Agesander, *B* 476 c
Agnolo, Baccio d', *A* u. *B* 166 b, 180, 247 c, 299 ff.
— Domenico d', *A* 300 g.
— Gabriele d', *A* 186 h
— von Siena, *A* 129 A 1, 540
Agostino von Siena, *A* 129 A 1, 540
Alamannus, Johannes, *M* 744
Alba, Macrino d', *M* 775
Albani, Francesco, *M* 950, 957, 971 a, 973 b, 978 c, 990 a
Alberti, Alberto, *A* 142 a
— Cherubino, *M* 275
— Durante, *M* 275
— Leon Batista, *A* 173 b
Albertinelli, Mariotto, *M* 835 ff.
Aleotti, Giambatt., *A* 337 b
Alessi, Galeazzo, *A* 191, 201 c, 315, 316, 330 ff., 370
Alexanderschlacht, 683 ff.
Alfani, Domenico di Paris, *M* 794
— Orazio, *M* 794
Algardi, Alessandro, *A* u. *B* 347, 351 h, 382 d, 653, 663 b, 669 a, 673 a und d
Aliprandi, *M* 281
Allegri, Ant., s. Corregio
— Pomponio, *M* 907
Allemagna, Justus de, *M* 743 a
Allori, Alessandro, *M* 952 ff., 973 i, 978
— Cristofano, *M* 953, 967, 980 K, 988 f.
Altar mit bacchischen Figuren 395 e
— Zwölfgötter-, viereckig 395 f.
— Zwölfgötter-, rund 395 g
Altäre, christliche, 526 ff.
Altdorfer, Albrecht, *M* 807
Alunno, Niccolò, von Foligno, *M* 787 ff.
Amadeo, Antonio, *B* 597 f., 599
Amato, Antonio d', *M* 888
Amatrice, Cola dell' (della Matrice), *A* u. *M* 185, 944
Ammanati, Bartolommeo, *A* 169 b, 231 i, 312 b, 326 ff., 624, 644 ff.
Angeli, *M* 936
Anselmi, Michelangelo, *M* 907
Ansuino, *M* 771 g
Antelami, Bened., *B* 532 e, 550 a
Antiochos, *B* 416 b
Antonio, Padovano, *M* 741 b
Apollinus, *M* 705
Apollonios von Athen, *B* 402
Apollonius von Tralles, *B* 477 a
Appiani, Andrea, *M* 988 a
Araldi, Alessandro, *M* 265, 776
Arca, Niccolò dell' *B* 580 b
Arcangelo, *M* 945 h
Aretino, Nicc., *B* 544 ff.
Arler, Heinrich (von Gmünd), *A* 123 a
Arnoldo, Alberto di, *B* 248 b, 544 h
Arnolfo, s. Cambio
Aspertini, Amico, *M* 263 K, 608 A, 796, 797 ff.
— Guido, *M* 798
Aspetti, Tiziano, *B* 241 f., 622 h, 624 ff.
Assisi, Tiberio d', *M* 794
Athenodorus, *B* 476 c
Auria, Domenico di, *B* 232, 234 a
Avanzini, Bartol., *A* 337 c
Avanzo, Jacopo d' (Padua), *M* 740 h ff.

Bacchiacca (Fr. Ubertini), *M* 842.
Baccio-Bigio, Nanni di, *B* 644 g
Backhuyzen, *M* 996
Badile, Giov., *M* 933
Baglioni, *M* 943 g
Bagnacavallo (Ramenghi), *M* 889
Baldovinetti, Alessio, *M* 762, 838
Balduccio, Giovanni di, *B* 552 c
Bambaja, s. Busti
Bamboccio, s. Laar
Banco, Nanni di, *B* 569 c
Bandinelli, Baccio, *B* 224 k, 643 ff., 825, 942
— Clemente, *B* 644 A_2
Bandini, Giovanni (dall' Opera), *B* 644 ff.
Baratta, Carlo, *M* 987 f.
— Pietro, *B* 668 a
Barbalunga, Antonio, *M* 988 m
Barbarelli, G., s. Giorgione
Barbieri, s. Guercino
Bardi, Antonio Minelli de', *B* 626 a
Barile, Antonio, *D* 250 d und e
— Giovanni, *D* 250 d, 251 d
Barnaba da Modena, *M* 740
Baroccio, Federigo, *M* 945 k
Baroncelli, Giovanni, *B* 570 A_1
— Niccolò, *B* 570 A_1
Barthel, Melchior, *B* 668 b
Bartolo, Domenico di (Siena), *M* 165 a, 737, 786
— Nanni di, *B* 558 A_1
— Taddeo di, *M* 729 b, 737, 786, 787
Bartolommeo, Fra, *M* 781, 809 g, 832 ff.
— Maso di, *B* 558 b
— Mastro, s. Buon
Basaiti, Marco, *M* 256 d, 778, 784
Bassano, Apollonio da *M* 995 c
— Francesco, *M* 935, 995
— Jacopo, *M* 935 ff., 995
— Leandro da *M* 935, 995
Bassi, Martino, *A* 51 A_1
Bastarolo, *M* 947
Bastianino, *M* 947
Batoni, Pompeo, *M* 959
Bazzi, Giov. Antonio, s. Sodoma
Beccafumi, Domenico, *M* 897
Begarelli, Antonio, *B* 610 ff
— Lodovico, *B* 612 b
Belli, *B* 257 c
Bellini, Gentile *M* 778 ff.
— Giovanni, *M* 248 A_1, 256 d, 778 ff.
Benaglio, Girol., *M* 774 ff.
Benedictus (Parma), *B* 532 f.
Benvenuti, Pietro, *A* 199 i
Berettini, s. Cortona, Pietro
Bergamasco, Gugl., A 207 d, 211, 239 i, 240 g, 620
Bergamo, Fra Damiano da, *D* 252, 257 c
— Stefano da, *D* 250 g
Berna, s. Siena
Bernardi, Johannes de, *B* 259 c
Bernini, Lorenzo, *A*, *B* u. *M* 19, 19 A_1, 78, 319, 347, 354 e, 360 d, 368 c, 371 b, 372 f u. g, 375 b, 475 e, 653 ff., 656 ff., 657, 659, 660 c u. d, 661 c, 662 b ff., 663 b ff., 664, 668 c, 671
Bertano, Giambatt., *A* 294 e
Bianco, Bartol., *A* 334 a
— Lucchino, *D* 254 a
Bibiena d. J., 367 a
Bicci, Lorenzo, *M* 712 d.
Biduinus, *B* 530 c
Biliverti, Ant., *M* 953, 988 d
Bissolo, Pierfrancesco, *M* 778
Bisuccio, Leonardo de, *M* 743
Bles, Herri de, *M* 804
Boccaccino, da Cremona, *M* 778, 785
Bologna, Giov. da, *B* 312 c, 326 ff., 645 ff., 663
— Simone da, *M* 739 c u. h
Boltraffio, Giov. Ant., *M* 822 a
Bombarde, Giov. delle, *B* 228 e
Bon, s. Buon
Bonannus, *A* 100 a, 529 A_1, 531
Bonasia, Barthol., *M* 776
Bonfigli, Bened., *M* 787

Bonito, Gius., *M* 955, 963
Bono, *M* 771 g
Bonone, Carlo, *M* 951, 972 c, 973 e, 985 b, 986 a
Bonvicino, Alexandro, s. Moretto
Bordone, Paris, *M* 928 ff.
Borgognone, Ambrogio, *M* 191, 775 ff.
Borromini, Franc., *A* 347, 353, 355 c. 359 *, 360 c, 372 e
Boscoli, Maso, *B* 576 e
— Silvio, *B* 576 e
Both, Joh., *M* 999 c
Botticelli, Sandro, *M* 165 a, 758 ff., 766 i
Bourguignon, s. Courtois
Bracci, Pietro, *B* 663 b u. d, 667 a
Bramante, *A* u. *B* 164, 179, 182 A_1, 182 d, 190 d, 193, 285 ff., 290 b, 315 f, 378 b, 606 a
Bramantino d. A., *M* 775 ff.
Brea, Lodovico, *M* 776
Bregno, oder Rizzo, Familie, 203 a
— Antonio, *A* u. *B* 210 e, 587 b, 588 ff.
— Lorenzo, *B* 588
— Pietro (Paolo), *B* 588
Brescia, Fra Raff. da, *D* 253 c
Brescianino, Andr. del, *M* 896
— And. d' Alessandro, *B* 241 b
Bril, Matthäus, *M* 275 b, 995 d
— Paul, *M* 275 b, 956 A_1, 995 e
Briosco, s. Riccio
Bronzen, antike, 68 ff.
Bronzino, Angelo, *M* 840 ff., 941 ff., 944
Breughel, *M* 995
— Peter d. ält., *M* 805
Brule, Alberto di, *B* 255 e
Brunellesco, Filippo, *A* u. *B* 84 a, 136, 160, 164, 166 ff., 181 b, 182 d, 215 b, *220* f., 223 f., 246, 555 a, 563 g ff.
Brusasorci, Domenico, *M* 257 a, 281, 932
Bücherdeckel, elfenbeinerne 528
Buffalmaco, *M* 712 i, 715, 723 d, 724 a
Buggiano, *B* 223 f.
Bugiardini, Giuliano, *M* 842
Buon, Bartolomeo (Mastro Bartolommeo, *A* u. *B* 202, 207 h, 208 b, 209 e, 548, 585 ff.
Buonarotti, s. Michelangelo
Buonconsigli, Giovanni, gen. Marescalco, *M* 783 ff.
Buoni, Silvestro de, *M* 799 ff.
Buonsignori, Francesco, *M* 774 ff.
Buontalenti, Bern., *A* 325 a, 327, 379 a
Bupalos, *B* 428
Busti, Agat., gen. Bambaja, *B* 599, 616 e ff.
Buttinone, Bernardino, *M* 774 m

Caccini, Giov. Batt., *B* 649 ff.
Cagnacci, *M* 951
Calabrese, il Cavaliere, *M* 955, 962, 963, 977 l, 986 d, 989 b, 992 l
Calcagni, Tiberio, *A* 315 d
Calcanti, Lazzero de', s. Buggiano
Calderari, *A* 345 e
Calendario, Filippo, *A* 148 c, 547
Caliari, Paolo, s. Veronese
Callot, Jacques, *M* 650 f., 993 b
Calvaert, Dionigi *M* 948
Calvi, Laz., *M* 946
Camaino, Lino di, *B* 544 b
Cambiaso, Luca, *M* 271 e, 652 c, 946
Cambio, Arnolfo del, *A* 106 A_1, 134 ff., 137 b, 138 a, 151 c, 156 b, 159 *, 166 b, 250 f, 540
Camelo, Vittor, 594 f.
Campagna, Girolamo, *B* 621 ff., 626 d
Campagnola, Dom., *M* 273, 925
Campi (Familie), *M* 947
Campiglione, Bonino di, *A* 160 a, 552 c
Campione, Marco di, *A* 145 a, 146 a
Canaletti, die beiden, *M* 936

Canova, Ant., *B* 474 d, 674
Cantarini, s. Pesaro, Simone da
Cantoni, Simone, *A* 377 f.
Canuti, Dom. Mar., *M* 951, 960, 976 e
Capanna, Puccio, *M* 713 g, 715
Caparra, s. Grosso, Nic.
Capuccino, Genovese, *M* 956, 975 b, 988 e, 992 i
Caracci, die, 959 ff., 989 ff.
— Agostino, *M* 950, 970 a, 972 b, 984 h, 989 h, 996 i
— Annibale, M 366 b, 950, 956 ff., 960, 969, 972 c, 974 b, 982 b, 984 h, 996 e
— Francesco, *M* 989 h
— Lodovico, *M* 950, 969, 971 b, 972 b, 974 b, 978, 979, 985 a und c, 989 g, h
Caracciolo, Giov. Batt., *M* 954, 974 a
Caravaggio, Michelangelo Amerighi da, *M* 954, 958, 961 ff., 970, 971 ff., 972 c, 977, 983 c, 992
— Polidoro da, M 276 a, 888 ff., 994 f.
Cardi, s. Cigoli
Cardisco, Marco, *M* 888
Cariani, Giovanni, *M* 925
Carlone, Giov. Batt., *M* 271 e, 652 a, 987 e
— Taddeo, 271 e, 574 a, 652 a
Carnevale, Fra, *M* 795
Caroto, Gianfranc., *A*, *B*, *M*, 248 a, 257 a, 281, 312 d, 898
Carpaccio, Vittore, *M* 778, 784 ff.
Carpi, Girol. da, A 202 d, 266 d u. e
Cartona, Pietro da, *M* 347
Caselli, Cristofano, *M* 776
Casignola, *B* 651 c
Castagno, Andrea del, *M* 763
Castello, Gio. Batt., *M* 329 b ff., 946
— Valerio, *M* 956
Castiglione, Benedetto, *M* 956, 993
Catena, Vincenzo, *M* 778, 784 ff.
Cati, Pasquale, *M* 945 a
Cattaneo, Danese, *B* 620 f., 626 g
Cavagni, Gio. Batt., *A* 356 a
Cavalli, Alb., *M* 281
Cavallini, Pietro, *M* 701 d, 715
Cavazzola, Paolo, *M* 898 ff.
Cavedone, Giac., *M* 950, 971 e, 982 a, 984 e
Cecco, s. Giorgio, Francesco di
Cellini, Benvenuto, *B* 224 i, 257 ff., 446 d, 456 n, 609 ff.
Cerano, s. Crespi
Cerquozzi, Michelangelo, *M* 955, 992, 993
Cervellesi, Giov. Batt., *A* 249 b
Cesi, Bart, *M* 948
Chelini, Pietro, *M* 712 c
Cristofero, Lorenzo, *M* 739 h
Ciapino, *D* 312 d
Ciarla, Raffaele, *D* 261
Ciccione, Andrea, *A* u. *B* 186, 553 e
Cignani, Carlo, *M* 950, 951, 960, 973 a
Cigoli, Lodovico (Cardi) *M* 953 ff.
— Luigi, *M* 327 i, 976 h, 980 m
Cima da Conegliano, Giambatt, *M* 778, 783 ff.
Cimabue, *M* 125, 705 ff., 710
Cinello, *B* 544 a
Cioli, Val., *B* 644 i
Cione, Andrea di, s. Orcagna
Circignani-Pomarancio, *M* 943
Cittadella, s. Lombardi, Alf.
Civerchio, Vincenzo, *M* 774
— d. J., *M* 775
Civitali, Matteo, *B* 226 d, 572 ff.
Claude, Lorrain, *M* 998 ff.
Clementi, Prosp., *B* 642 ff.
Clovio, Giulio, *M* 886
Coello, Sanchez, *M* 968 n
Colonna, Jacopo, *B* 623 i
— Michelangelo, *D* u. *M* 367, 960
Como, Guido da, *B* 533 c
Conca, Seb., *M* 955, 963
Conegliano, Cima da, s. Cima

Contucci, s. Sansovino Andrea
Corenzio, Belisario, *M* 943, 954
Corradini, Antonio, *B* 658 a
Correggio, *M* 195, 254 c, 265 c, 365, 725, 820 a, 899—906
Cortellini, Girol., *B* 580 c
— Michele, *M* 771 f
Corticellus, s. Pordenone
Cortona, Luca da, *M* 764 ff.
— Pietro da, *A* 184 h, 353 b, 354 c, 374 c, 954, 958, 962 ff., 991
— Urbano da, *B* 227 b, 581 a
Cortoni, Domenico, *A* 306 b
Cosimo, Piero di, *M* 760 ff.
Cosini, Silvio, *B* 271 A_1
Cosmaten (Familie), *A*, *B*, *M*, 92A_1, 93, 95 e, 156, 541
— Jacobus, 94 d und g
— Laurentius, 94 d
Cossa, Francesco, *M* 769 ff.
Costa, Lorenzo, *M* 613 b, 770 ff., 795, 810 b
Costanzi, Placido, *M* 958
Cotignola, Giov. Batt., *B* 651 b
Courtois, Jacques, *M* 955.
Covino, *B* 596 a
Coxcie, Michel, *M* 883
Cozzarelli, Giac., *A* u. *B* 581 f.
Cranach, Lucas, *M* 807
Credi, Lorenzo di, *M* 571 g, 764 ff.
Cremona, da, s. Boccaccino
Crespi, Daniele, *M* 951
— Giov. Batt. (Cerano), *M* 951, 970 d
— Gius. Maria, *M* 981 g
Cresti, Domenico (Pasignano), *M* 953
Creti, Donato, *M* 958 ff.
Criscuolo, Gio. Ang., *M* 888
Cristofari, *M* 260, 959
Crivelli, Carlo, *M* 777 ff.
Croce, Baldassare, *M* 943
— Franc., *A* 352, Anm. 2
Cronaca, Simone, *A* 179 ff, 190 b, 299
Curradi, *B* 648 e
Currado, Francesco, *M* 953
Curt, Justus de, *B* 665 b

Dalmasio, Lippo di, *M* 739 b
Dalmatika Karls d. Gr., 700 a
Damiano, Fra, s. Bergamo
Danti, Vincenzo, *B* 610 e
David, Claude, *B* 661 b
Deferrari, Gio. Andr., *M* 956
Del Cinque, *D* 312 d
Dello, *B* 559, Anm. 1
Dentone, Antonio, *B* 593 ff.
De Santis, *A* 374 d
Desiderio von Florenz, *B* 621
Diogenes, *B* 18
Diotisalvi, A., *M* 99 a, 704 c
Diptychen, christliche, 527 f.
Dolcebuono, Giovanni, *A* 191
Dolci, Carlo, *M* 790, 954, 968, 977 b, 979 c, 980 h
Domenichino, *A*, *M* 347, 359 c, 381 a, 950, 957, 960 ff., 968, 969 ff., 976 ff., 979 c, 985 d, 988 k, 989 h, 996 i
Domenico, Pietro di, *M* 366 b, 737 e
Donatello, *B 221 b*, 256 d, 564 ff., 594 ff.
— Simone di, *B* 182, 215 b, 221 e, u. g, 224, 246 d, 569
Doni, Adone, *M* 794
Donzelli, die *M* 799
Dosio, Giov. Antonio, *B* 231 i, 300 ff., 326 ff., 583 l
Dossi, Dosso, *M* 237 f., 266, 892 ff., 995
— Giov. Batt., *M* 995 c
Dow, Gerhard, *M* 993
Duca, Giovanni del, *A* 297, 314 f.
Duccio da Siena, *M* 707 ff, 735
Dughet, Caspar (Poussin), *M* 997 k ff.
Duquesnoy, Franc., *B* 653, 660 k, 661 d
Dürer, Alb., *M* 805 ff.
Dyck, Ant. van, *M* 956 A_1, 965 ff., 982

Eeckhout, Gerbr. van den, *M* 967
Elzheimer, Adam, *M* 956 A_1, 989 b, 996 a
Empoli, Jac. da, *M* 952 ff.
Engelbrecht, Martin, *M* 805 b
Erzguß, 529 e—i
Eyck, Hubert van, *M* 800
— Jan van, *M* 752, 800

Fabriano, Gentile da, *M* 743 ff.
Faenza, Marco da, *M* 273 c
Falcone, Aniello, *M* 955, 993 k
Falconetto, Giov. Maria, *A* 212 f., 265, 272 ff., 303 ff.
Fancelli, L., *A* 169 b
Fansaga, Cosimo, *A* u. *B* 232, 347
Farinato, Paolo, *M* 932 ff.
Fedeli, Franc., *A* 176 i
Ferrabech, Hans, *B* 546 e
Ferrara, Stefano da, *M* 769
Ferrari, Gaudenzio, *M* 614 A_1, 822 ff.
Ferri, Ciro, *M* 249 a, 955
Ferrucci, Andrea, *B* 576 ff.
Feti, Domenico, *M* 980 l, 989
Fiasella, Domenico (Sarzana), *M* 956
Fiesole, Andrea da, B 546 ff.
— Fra Giovanni Angelico da, *M* 745 ff., 790
— Mino da, *B* 218 b u. ff., 223, 229, 574 ff.
— Simone da, *B* 545 d
Figino, Ambr., *M* 823
Filarete, Ant., *A* 147 b, 182, 189, 569 a
Finoglia, Domen., *M* 955, 981 c
Fioravante, Ridolfo, *A* 198 b
Fiore, Colantonio del, *M* 745 ff.
Fiorentino, Alessandro, *M* 810 ff.
— Antonio, 187 d
Fiori, Mario de', *M* 955, 993 g
Florentia, Augustinus de, *B* 577 A_2
Foggini, Gio. Bott., *B* 667 b, 673 c
Fontana, Carlo, *A* 347, 353 b, 372 f.
Fontana, Domenico, *A* 287 A_1, 347, 350 b, 371
— Giovanni, *A* 347
— Prospero, *M* 948
Foppa, Vincenzo d. Ä., *M* 774 ff.
— d. J., *M* 775
Formentone, *A* 214 b
Formigine, *A* 196 b, 197, 198, 235, 253
Francavilla, Pietro, *B* 647 e, 649 a, 650 e
Francesca, Piero della, *M* 768 ff.
Franceschini, Giov., *M* 774
— Marc. Ant., *M* 960
Francia, Francesco, *A* u. *M* 198 e, 770, 795 ff., 888
— Giacomo, *M* 796, 797
— Giulio, *M* 796
Franciabigio, *M* 263 h, 838, 839, 840
Franco, Battista, Giov., *M* 261, 272 b, 929
Frumenti, Nicol., *M* 803
Fuga, Ferdin., *A* 347, 354 a, 372 d, 373 a, 382 a
Fumiani, Ant., *M* 936
Funde, antike, 478 ff.
— Etruskische, 396 ff.
Fungai, Bernardino, *M* 786, 893 ff.
Furini, Francesco, *M* 953, 964
Fusina, Andrea, *B* 227 c, 599

Gaddi, Agnolo, *A* 151 d, 709, 709 b, 710 d, 712 b, 713 h
— Bernardo, *M* 710
— Gaddo, *M* 707 a
— Taddeo, *A* 138, 709, 710 a. 711 b, 713 b
Gaetano, Scipione, *M* 945 c
Gafa, Melchiore, *B* 670 d
Galilei, Aless., *A* 347, 353 f.
Gambara, Lattanzio, *D*, *M* 282 b, 927
Gandini, Giorgio, *M* 907
Garbo, Raffaelino del, *M* 841
Garofalo, *M* 266 c, 890 ff.
Garvi, Matteo u. Tommaso, *B* 242

Garzi, Luigi, *M* 963
Gatti, Bernardino, *M* 907
Gauli, Gio. Batt., *M* 958, 987 d
Gefäße, griechische, 677 ff.
Geminiani, Giacinto, *M* 990 i
Gemmensammlung, Neapolitanische, 522
Genga, Bartolommeo, *A* 292 f.
— Girol., *A*, *B* u. *M* 292, 795
Gennari, Benedetto, *M* 951, 980 d
— Ercole, *M* 984 c
Gentileschi, Artemisia, *M* 977 k
Gerini, Niccolò di Pietro, *M* 709, 710 d, 713 c, 714 a, 744 b
Gessi, Franc., *M* 951
Ghezzi, *M* 958
Ghiberti, Lor., *B* 218, 221 ff., 510, 555 ff., 809 h
Ghirlandajo, Bened., *M* 763
— Davide, *M* 763
— Domenico, 164 b, 262 b, 762 ff., 766 i, 838
— Ridolfo, *M* 263 i, 841
Giambono, Michiel, *M* 698 c
Giannicola, *M* 794
Giebelgruppen, altgriechische, 395 a
Giocondo, Fra G. da Verona, 210 b u. c, Anm. 1, 213 c u. e, 278 g
Giolfino, Nic., *M* 898 ff.
Giordano, Luca, *M* 165 g, 955, 958, 963 ff., 973 g, 974 ff., 984, 991 ff., 992 i
Giorgio, Francesco di (Cecco), *A* 130, 174 ff, 178 A_1, 181 e, 786
Giorgione, Barbarelli, *M* 908 ff.
Giottino, *M* 709, 710, 712 b, c, 715
Giotto, *M* 136 a, 137, 159 a, 246 f, 535, 541 ff., 555, 708 ff., 709 a, 710 ff., 712 g, 715, 716 ff., 727 b und d, 728 ff., 733 a, 735 d, 753 A_1
Giovanni, Benvenuto di, *M* 786
— Leonardo di Ser., *B* 545 f.
Giovanni, Matteo di, 786
— Pietro di, *M* 737 g
— von Padua, *M* 741 b
— von Pisa, *B* 594 i
— von Siena, 128 A_1
Giovenone, Girolamo, *M* 775
Giuliano, Ventura di, *B* 250 a
Glykon, *B* 402
Goes, Hugo van der, *M* 801 ff.
Gonzata, die, *B* 616 b
Gozzoli, Benozzo, *M* 165 b, 262 b, 378 a, 713 a, 761 ff.
Grado, Giov. Franc. da, *B* 237 b, 616 a, ff.
Granacci, Francesco, *M* 763.
Grande, Antonio del, *A* 374 a
Grandi, Ercole, *M* 771
Greca, Vinc. della, *A* 351 c
Gregorini, *A* 354 b
Grimaldi, Giov. Franc., *M* 950, 996 i
Grosso, Nic., *D* 225 b
Gruamons, *B* 530 b
Guardia, Nicc. della, *B* 581 k
Guarini, Guarino, *A* u. *M* 347
Guccio, Agost. di, *B* 577 e ff.
Guercino, Gov. Francesco Barbieri, *M* 724 b, 951, 957, 961 ff., 968, 969, 973 c und f, 975, 976 g, 979 c, 980 c, e, f, l, 981 d und f, 983 g, 988 ff., 990 g
Guglielmo von Bergamo, *A* 210 a
— Fra, *A* u. *B* 103 f.
Guidetto *A* u. *B* 104 h
Guilelmus, *B* 531 d und e

Haffner, Enr., *M* 366
Helst, B. van der, *M* 967
Hochzeit, aldobrandinische, 681
Holbein, H., *M* 281, 808 ff.
Honthorst, Ger., *M* 956 A_1, 971 c, 977 g und i, 992
Houdon, J., *B* 662
Huysum, J. van, *M* 993 i

Jacob der Deutsche, *A* 123, 124 a, 126 b
— von Ulm, *M* 810
Jacobus, Frater, *M* 704 g

Imola, Innoc. da, *M* 889 ff.
Imparato, Franc., *M* 943 m
Ingegno, Andr. Luigi, *M* 791
Justus von Gent, *M* 801 ff.
Juvara, Fil., *A* 347

Kandelaber, antike, 65 ff.
Karyatiden 443 ff.
Kleomenes, *B* 427
Kopf des Augustus 493 ff.
Kopf von Caesar 493
Köpfe, griechische 395 c, 478 d
Köpfe unbekannter römischer Männer und Frauen 495 ff.
Köpfe und Büsten römischer Kaiser 493 ff.
Kreuze usw. 528 e
Ktesilaos 419

Laar, Pieter van, *M* 955, 992
Lagaia, Giov. Ant. de, *M* 822 e
Lama, Gian. Bern., *M* 887 ff.
Landini, Taddeo, *B* 648 h
Lando, Maestro, *A* 130
Landucci, Sante, *A* 249 f
Lanfranco, Giov., *M* 950, 981 h, 986 ff.
Lanfrani, Jac., *B* 546 e, 547, Anm. 1
Lanini, Bernardino, *M* 823
Lapo, Arnolfo di, s. Cambio
Laureti, Tomm. *M* 645 f, 911 ff.
Lauri, Filippo, *M* 955
Lazzarini, Greg., *M* 936
Lazzero, Maestro, *A* 223 A_1
Lebrun, *M* 967
Legros, Pierre, *B* 660 a und i, 665, 672 f
Lely, Peter, *M* 967
Lendenari, Cristoforo 254 a u. f
Leochares, *B* 445 c
Leopardo, Alessandro, *B* 239 g, 240 e, 570 d, 587, 590 ff.
Le Sueur, *M* 980 m
Lianoris, Petrus de, *M* 740 c
Liberale da Verona, *M* 774 ff.
Liberi, Pietro, *M* 936
Libri, Girol. da', *M* 774 ff.
Ligorio, Pirro, *D* 231 e, 298 g
Ligozzi, Jac., *M* 952 ff.
Lippi, Annibale, *A* 381 d
— Filippino, *M* 165 a, 262 c, 756 e, 759 ff.
— Fra Filippo 262 a, 756 ff, 810 e
Livi, Francesco di, *M* 809 g
Lodovico, *M* 960
Lomazzo, Giov. Paolo, *M* 823
Lombardi, Familie, *A* u. *B* 238, 239 k, 510, 587, 589 ff.
— Alfonso, *B* 198 h, 613 ff.
— Antonio, *B* 590 ff., 626 a
— Girolamo 606 b, 620 f
— Martino 205 a, 208 b
— Moro 205 b
— Pietro 206 a, 207 i, 208 b, 209 a, 211 a, 240 c, 304 b, 587, 589 ff.
— Sante 212 d
— Tommaso 620 f, 623 h
— Tullio 91 b, 203 Anm. 1, 206 b, 208 b, 589 ff., 626 a
Longhena, Bald., *A* 309 b, 376 e
Longhi, Luca, *M* 949
Lorenzetti, Ambrogio, *M* 712 k, 731 d, 736 e
— Pietro, *M* 712 k, 737, 737 d
Lorenzetto, *A* u. *B* 570 c, 606
Lorenzi, *B* 644 i
Lorenzo, Ambrogio die, *M* 709
— Bicci di, s. Bicci
— Don, *M* 749 ff.
— Fiorenzo di, *M* 787 d
Losco, Bernardino, *M* 776
Lotti, Carlo, *M* 667 c, 936, 971 h
Lotto, Lorenzo, *M* 914 ff.
Lucas von Leyden, *M* 804 ff.
Luini, Aurelio, *M* 821 A_1, 823
— Bernardino, *M* 819 ff.
Lunghi, Martino, *A* 326, 347, 350 b, 351 b, 359 b, 371 e
— Mart., d. J., *A* 347, 352, 373 b
— Onorio, *A* 347
Lurago, Rocco, *A* 333 e
Lusciniis, Jacobus de, *M* 776
Luti, Bened., *M* 955, 958, 992
Lysippos, *B* 402, 404, 411 a, 486

Maderna, Carlo, *A* 274 i, 317 A_1, 318 ff., 347, 350 a, 351 c, 359 c, 371 b, 372 a, 375 c, 382 a
— Stefano, *B* 662 e
Magenta, Pater, *A* 355 a, 360 a
Maglione, *A* 120 A_1
Mainardi, Bastiano, *M* 710 a, 763
Majano, Bened. da, *A* u. *B* 170 a, 176 l, 182, 223 d, 246 d, 544, 576 ff.
— Giul. da, *A* u. *B* 80, 182 e, 185 ff., 223 e, 230 a, 246 d, 249 b, 251 f
Majoliken des 16. Jahrhunderts 260 ff.
Malerei, antike 681 ff.
— pompejanische 682 ff.
Manetti, Domenico, *M* 945
— Rutilio, *M* 954, 972 f, 992 f
Manfreddi, *M* 992 f
Manfredi, Fra Andrea, *A* 142 e
Mansueti, Giovanni, *M* 778
Mantegna, Andrea, *M* 164, 264 a, 280, 771 ff.
— Carlo, *M* 277 A_1
Mantova, Ant. u. Paolo da, *D* 255 c
Mantovano, Giulio, *M* 886
Maragliano, *B* 672 ff.
Maratta, Carlo, *M* 951, 955, 958, 964, 976 e, 982 g, 983 e
Marchesi, Girolamo, *M* 890
Marchionne, Carlo, *A* 383 e
Marchis, Giacano del, *B* 253 d
Marconi, Rocco, *M* 913 ff.
Margheritone von Arezzo, *A* u. *M* 118 A_1, 126 c
Marinari, Orazio, *M* 979 e
Martino, Fra, *M* 711 b
— Giovanni di, *B* 587 a
— Pietro di 186 A_1
— Simone di, *M* 709, 711 b, 712 k, 726 b, 736 ff., 738
Marziale, Marco, *M* 778, 785
Marzini 226 h
— Antonio, *D* 228 b
Masaccio, *M* 556 a, 755 ff.
Mascherino, *A* 372 b
Maske der Medusa 503 c–f
Masken 501 ff.
Masolino (da Panicale), *M* 755 b
Massegne, Jacobello u. Pierpaola delle, *B* 548, 551 ff.
Massys, Quentin, *M* 803 ff.
Masuccio d. Ä., *A* u. *B* 552
— d. J., *A* u. *B* 187 h
Matera, *B* 673
Matrice, s. Amatrice
Mattei, Micchele, *M* 740 c
Maturino, *M* 276 a, 994 f
Mazza, Gius., *B* 622*, 673 ff.
Mazzarelli, *A* 360 a
Mazzola, Francesco, *M* 907 ff.
— Filippo, *M* 776
— Girolamo, *M* 254 d, 265 g, 907
— Pierilario, *M* 776
Mazzolino, Lodov., *A*, *M* 164, 890
Mazzoni, Giulio, *D* 274 f, 297 a,
— Guido, *B* 600; 610, 671, 802
Meda, Giuseppe, *A* 328 i
Melano, Giovanni da, *M* 709, 712, 715
Meloni, Marco, *M* 776
Melozzo da Forlì, *M* 773, 900 A_1
Melzi, Francesco, *M* 822 a
Memling, Jan, *M* 802 ff.
Memmi, Lippo, *M* 736 a, b
Menelaos, Schüler des Stephanos 473
Mengs, Raffael, *M* 674, 959, 987 ff.
Messina, Antonello da, *M* 779
Miccheli, Pastorino, *M* 811 g
Michelangelo, Buonarotti, *A*, *B*, *M*, 49, 161, 162, 167, 227 c, 229, 248, 310 ff, 365, 443, 451 b, 454 c, 466, 475 b, 511, 298 a, 298 d, 628—639, 810 b, 823—832
Michelozzo, *A* u. *B* 170 ff., 175 e, 180 b, 189, 221 l, 557 a, 601 c
Miel, Jan, *M* 992, 993 a
Mierevelt, *M* 967
Milano, Ambrogio da, *B* 600 A_1
— Andrea da, *M* 775

Minella, Pietro di, *D* 244 d
Minelli, Antonio, s. Bardi
Minio, Tiziano, *B* 242, 272 d, 621
Miretto, Giov., *M* 148 b, 742 b, 769
Mocchi, Franc., *B* 657 f, 660 b
Modena, Tommaso da, *M* 740 d
Mola, Giov. Battista, *M* 950
— Pierfrancesco, *M* 950, 980 h, 997
Monaco, Guglielmo, *B* 602 a
Monnot, P., *B* 660 a, 663 b
Montagna, Bartolommeo, *M* 772 A_1, 773 ff.
Montani, *B* 666 a
Montelupo, Baccio da, *B* 222 f, 301 e, 578 a, 588 b
— Raffael da, *B* 270 A_1, 606 a, 641, 644 g
Montorsoli, Fra Giov. Angelo, *A* 235 a, 271 e, 329 a, 640 ff.
Morelli, *A* 377 c
Moretto (Alessandro Bonvicino), *M* 925 ff.
Mormandi, Gianfrancesco, *A* 187
Moro (Franc. Torbido il), *M* 912
— Giambattista del, *M* 932
— Giulio dal, *B* 625 ff.
Morone, Francesco, *M* 265, 774 ff.
Moroni, Giov. Battista, *M* 926 ff.
Mosaiken 689 ff.
Mosca, Francesco, *B* 606 a, 649 l
— Simone, *B* 231 l, 649 m u. n.
Mura, Franc. di, *M* 955, 963
Murano, Antonio Bartolommeo da, s. Vivarini
— Johannes, s. Alamannus
Muratori, *M* 958
Murillo, *M* 956 A_1, 968
Muziano, Girolamo, *M* 927

Nadi, Gasp., *A* 198 a
Naldini, *M* 948
Navone, Pasquale, *B* 672 d
Negroni, *B* 250 b
— Pietro, *M* 888
Negroponte, Fra Antonio da, *M* 778
Nelli, Plautilla, *M* 836
Neroccio, *B* 227 e, 581 c
Niccolò, Domenico di, *D* 249 g
— Lorenzo di, *M* 735 b
— Piero di, *B* 587 a
Nicolaus, *B* 531 d u. e
Nigetti, Matteo, *A* 327 f, 649 k
Nogari, Paris, *M* 943
Nola, Giovanni (Merliano) da, *B* 232, 234, 252 g, 616 a, 627
Novelli, Ant., *B* 650 d
— Pietro (Morrealese), *M* 955
Nuvolone, Pamfilo, *M* 951
Nuzio, Alegretto di, *M* 743 b

Oggionno, Marco d', *M* 821
Olivieri, *B* 651 f.
Omodei, Cardinal, *A* 350 a
Ongaro, Michele, *B* 666 b
Onofri, Vincenzo, *B* 601 f.
Opera, Giovanni dall', s. Bandini
Orbetto, s. Turchi
Orcagna, Andrea, *M* 138 a, 139, 152 a, 545 ff., 709, 711, 712 k, 718 g, 723 g, 725 a, 727 a, 730 a
— Bernardo, *M* 709, 711, 712 k, 718 a, 730 a
Orizzonte, *M* 999 d
Orsi, Lelio, *M* 907
Ortolano, Benv., *M* 893 ff.

Pacchiarotto, Jacopo, *M* 786, 893, 896 ff.
Padovano, Giov. Maria, *B* 626 f, 740
Pagani, Gregorio, *M* 953
Paggi, Giov. Batt., *M* 955 ff.
Pala d'oro 700 a
Palermo, B, *B* 673
Palladio, Andr., *A* 142 a, 148 b, 162, 204, 212 f, 213, 275 d, 321, 335 ff, 370, 376 d
Palma Giovine, Jacopo, *M* 936
— il Vecchio, Jacopo, *M* 912, 924
Palmezzano, Marco, *M* 795
Panetti, Domenico, *M* 771

Pannini, Giov. Paolo, *M* 955, 999 f.
Paolo, Giovanni di, *M* 737 e
Papa, Simone, *M* 798
— Simone d. J., *M* 943
Parigi, G., *A* 325 a
Paris, Domen. di, *B* 570 A_1
Parma, Lodovico da, *M* 776
Parmegnianino, s. Mazzola, Franc.
Parodi, Domenico, *B* 669 b
— Filippo, *B* 655 f, 669 b
Pasinelli, *M* 951
Passerotti, Bart., *M* 948
Patenier, J, *M* 804 c
Pauli, Jacobus, M 739 f u. h
Pedrini, Giov., *M* 823
Pellegrini, Galeazzo, *B* 244 a
Pennacchi, Pier Maria, *M* 778, 785
Penni, Francesco, *M* 882 a, 887
Pennone, Rocco, *A* 330 b
Pens (Pencz), Georg, *M* 807
Perugino, Pietro da, *M* 251 b, 263 c, 766 i, 785, 788 ff.
Peruzzi, Baldassare, *A* u. *M* 142 a, 165 e, 176 i, 190 A_1, 196 a, 227 a u. e, 250 b, 270 b, 294 ff, 316, 609, 881 b, 897
Pesaro, Simone da, *M* 951
Phaidimos 446 b
Phidias, *B* 404, 418, 419, 475
Piaggia, Teramo, *M* 776
Piazetta, Giov. Batt., *M* 936
Piazza, Albertino, *M* 775
— Calisto, *M* 925, 947
— Martino, *M* 775
Pieratti, *B* 650 d
Pietro, Niccolò di, *M*, s. Gerini
— Jacopo, *B* 545 A_1
— Sano di, *M* 737 g
Pintelli, Baccio, *A* 175 a, 183
Pinturicchio, Bernardino, *M* 164, 227 e, 262 d, 269 c, 791 ff.
Piola, Domenico, *M* 973 ff.
— Pellegro, *M* 956, 983 c
Piombo, Seb. del, *M* 911 ff.
Piranesi, *A* 377, 383 f.
Pisa, Giovanni von *B* 594 i
Pisanello, Vitt., s. Pisano
Pisano, Andrea 221 a, 541 d, 542 ff., 555
— Giovanni, *A* u. *B* 128 u. A_1, 134 a, 155 d, 159 b, 535 ff., 552 718 a
— Giunta 704
— Niccolò, *A* u. *B* 100 **, 103 e u. f, 105 d u. e, 120 A_1, 132, 134 a u. g, 143 f, 203, 533 ff., 547 a
— Nino, *B* 543 ff.
— Tommass, *B* 543 e
— Vittore (Pisanello), *M* 165 b, 774 ff.
Pistoja, Fra Paolino da, *M* 836
Pizzolo, Nic., *M* 771 g
Plata, *B* 627 c
Po, Giac. del, *M* 955, 972 g
Poccetti, Bern., *M* 136, 273 ff., 952 ff.
Polidoro, s. Caravaggio
Pollajuolo, Ant., *A*, *B* u. 222 b, 289 a, 571 c, 763
— Pietro, *B* 571 g
Polydorus, *B* 476 c, 281
Polyklet, *B* 419
Pomarance, Roncalli, dalle, *M* 943
Pompei, *A* 346 a
Ponte, Giovanni da, *A* 310 a
Pontormo, Jac. da, *M* 838, 840 ff., 944
Ponzio, Flaminio, *A* 347, 371 a u. c
Pordenone, Bernardino Licinio *M* 928
— Giov. Antonio da, *M* 279, 927 ff.
Porta, Giacomo della 235 c, 313 a, 315, 347, 350 b, 351 a, 356 b, 357 g, 381 b; 599, 642 c
— Guglielmo della 235 c, 351 a, 641 ff., 663
Pourbus, *M* 967
Poussin, Nic., *M* 165 g, 956 A_1, 959, 968, 977 m, 990 d, 997 i

Pozzo, Andr., *M* 325 b, 347, 349, 955, 987 ff.
Pozzo, Pater., *M* 165 g, 362, 366, 369
Praxiteles, *B* 404, 422, 426, 446, 449, 450, 458, 478
Prete Ilario, Ugolino di, *M* 738 b
Preti, Mattia, s. Colabrese
Previtali, Andrea, *M* 778, 784 ff.
Primaticcio, *M* 886
Procaccini, Ercole, Camillo und Giulio Cesare, *M* 947, 951, 970 e
Puccio, Pietro di, *M* 713 a, 718 b, 732 a
Puget, Pierre, *B* 654, 657 a, 660 h, 661 a, 669 b
Puligo, Domenico, *M* 840
Pyrgoteles, *B* 594 h

Queirolo, *B* 658
Quercia, Jac. della, *B* 226 h, 229, 544, 554 ff., 579 ff.

Raffael, *M* 80, 165 d u. f, 167, 219, 263 g, 267 a, 272, 275 d, 289 b, 291 ff., 369 A_1, 443, 446 c, 474 d, 606, 842—884
Rainaldus, *A* 97 c
Ramenghi Barthol., s. Bagnacavallo
Reliefs, antike 508 ff.
Relief, christliches 524 ff.
Relief der drei Grazien 395 e
Relief eines verwundeten Kriegers 394 a
Relief mit Taten des Herkules 549
Relief: Apollos Trankopfer 395 h
Reliquienkästen 528 b—d
Rembrandt, *M* 956, A_1, 966 ff., 996 d
Reni, Guido, *M* 950, 957 ff., 961 ff., 968, 969, 974 e, 975 e, 979 c, 980 h, 982 b, 983 f, 984 g, 988 i, h, 990 k
Ribera, Giuseppe (lo Spagnoletto), *M* 364 e, 954, 962, 970, 974 a, 979 c, 984 e
Ricci, Domenico, s. Brusasorci
Riccio, s. Negroni
— Andrea 241 a u. h, 301 f, 316, 595
Richini, *A* 370, 372 c
Ridolfo, Micchele di, *M* 841
Righetto, Agostino, *A* 302 a
Rinaldi, *A* 351 h u. i, 360 f
— Carlo, *A* 347, 357 c
— Girolamo, *A* 347, 350 c
Ristoro, Fra, *A* 126 d
Riviere, Egideo di, *B* 651 g
Rizzio, s. Bregno
Robbia (Familie der) 217, A_1, 224 k, 557 ff., 577, 671, 790,
— Agostino, *B* 182 a
— Andrea della *B* 557 ff.
— Giovanni 557 ff.
— Girolamo 557 ff.
— Luca della *B* 105 d, 168, 168 a, 557 ff.
Robertus, *B* 530 a
Rodari, Tommaso, *A* u. *B* 146, 192 b, 243, 598 b
Rogier von Brügge, *M* 802
— van der Weyde, *M* 802
Romanelli, Gianfranc., *M* 955
Romanino, Girolamo, *M* 256 e, 927 ff.
Romano, Giulio, *M* 80, 142 a, 270 b, 272 a, 292 ff., 882 a, 884 ff.
— Paolo, *B* 581 g
Rondani, Francesco, *M* 907
Rosa, Salvatore, *M* 955, 962, 973 d, 991 a, 992 o, 993, 997 ff.
Rosati, *A* 357 b
Roselli, Cosimo, *M* 760 ff, 766 i, 838. 953 ff.
— Matteo, *M* 953 ff.
— Nicc., *M* 947
Rosellino, Ant., *A* 173 b, 186, A_2, 233 e, 571 ff.
— Bern. 130, 155, 164, 170 a, 173 ff., 222 b, 570 b
Rossetti, Biagio, *A* 200 b, d, 212 e
Rossi, Giov. Ant. de', *A* 347

Rossi, Properzia de', *B* 236 d, 615 c ff.
— Rosso de', *M* 841
— Vincence del 649 n, 650 a
Rovezzano, Bened. da, *B* 224 c, 578 c
Rubens, *M* 956 A_1, 964 ff., 996
Rudolfinus, *B* 530 b
Ruggieri, *A* 327 p
Rusconi, Camillo, *B* 663 b
— Giusepe, *B* 660 g
Russi, Giov., *B* 596 b
Rustici, Giov. Franc., *B* 578 e
Rusuti, Philippus, *M* 708 c
Ruysch, Rahel, *M* 993 i
Ruysdael, Jac., *M* 996

Sabbatini, Andrea (da Salerno), 887 ff.
— Lorenzo, *M* 948
Sacchi, Andrea, *M* 950, 964, 968, 971 g, 981 e
— Pierfrancesco, *M* 234 g, 775 ff., 955
Salaino, Andrea, *M* 821
Salerno, Andrea da, s. Sabbatini
Salimbeni, Ventura, *M* 945 i
Salmeggia, Enea (Talpino), *M* 947
Salpion, *B* 514
Salvi, s. Sassoferrato
— Nicc., *A* 375 a
Salviati, Franc., *M* 273 A_1, 942
Sammachini, *M* 948
Sanmicheli, Michele, *B* 240 h, 304
Sammlung von Bronzefigürchen 471 ff.
Sanese, Michelangelo, *B* 609
Sangallo, Ant. da, *A* 168 a, 172 ff., 247 b, 296 A_1, 297, 313 a
— Franc. da 606 a,
— Giuliano da, *A* 167 c, 177 ff., 180, 185, 223 f, 247 b, 251 f 610
San Giorgo, Eusebio di, *M* 794
San Giovanni, Giovanni da, *M* 278 d, 953 ff., 978 b, 991 d, 992 f
San Martino, *B* 658 a
Sansovino, Andrea (Contucci da Monte), *B* 180 b ff., 230 k, 604 ff., 606 b
— Jac. (Tatti) *A* u. *B* 204, 206 e, 207 a u. b, 208 a, 209 a u. c, 210 c, 214 b, 239 i, 240 g, 242. 272 b, 306 ff., 343, 370, 616 ff., 626 b
Santa Croce, Girol. da, *B* u. *M* 232, 628 e, 778ff.
Santafede d. Ä., *M* 943
— d. J., *M* 943
Santi, Giacomo de' 187 f
— Giovanni, *M* 795
— Raff., s. Raffael
Saraceni, Carlo, *M* 954, 962, 991 c, 992 h
Sardanapallos 402 b
Sardi, *A* 309 d
Sarkophage, antike 518 ff.
— christliche 525 ff.
Sarto, Andrea del, *M* 165 g, 263 i, 836 ff.
Sassoferrato, *M* 951, 958, 970 f, 971 f, 972 h, 982 ff.
Savoldo, Girol., *M* 925
Scamozzi, Vinc., *A* 308 ff., 321, 345 a, ff.
Scarpagnino, Ant., *A* 206 c, 210 c, u. e, 215
Scarsellino, *M* 948
Schäuffelin, Hans, *M* 807
Schedone, Bartol., *M* 951, 970 g, 983 d
Schiaffino, Bern., *B* 670 c
Schiatti, Alb. 200 f
Schidone, Bart., s. Schedone
Sebastiani, Lazzaro, *M* 778, 784 ff.
Seccadenari, Joh. von, *B M* 608
Segala, Francesco, *B* 621 c
Segaloni, *A* 248 e
Semino, Antonio, *M* 776, 946
Semitecolo, Nic., *M* 744 a

Seregno, Vinc., *A* 328 k
Serlio 321
Sermoneta, Siciolante da, *M* 945 b
Sesto, Cesare da, *M* 822
Settignano, Desid. da *B* 218 b, 222 e, 412 g, 572
Siciliano, Roderigo, *M* 888
Siena, Bartolommeo, *M* 732 **, 737
— Berna da, *M* 737 a
— Guido da, *M* 703, 735
— Marco da, *M* 944
— Simone da, s. Martino
— Ugolino da, *M* 712 f, 738
Signorelli, Luca, *M* 263 f, 630 A_1, 766 i, 824 A_1
Silvani, Gherardo, *A* 300 a, 327 i, 357 f
Simone, s. Donatello
— Franc. di 236 g
— da Bologna, s. Crocefissi
— Mastro, *M* 744 h ff.
Simonetti, Michelangelo, *A* 377 a
Sirani, Elisabetta, *M* 951, 982 e, 984 e, 990 l
— Giov. Andrea, *M* 951
Sisto, Fra, *A* 126 d
Skopas, *B* 408, 436, 446 e, 458, 459, 478
Skulpturen von Tieren 504 ff.
Smeraldi, *A* 341 A_1
Sodoma, Giov. Ant. Bazzi, *M* 263 g, 894 ff.
Sogliani, Giov. Ant., *M* 842
Solario, Antonio, *M* 798 ff., 823
Solimena, Franc., *M* 955, 963
Solsernus, *M* 702 b
Soria, Giov. Battista, *A* 351 e
Spada, Lionello, *M* 951, 975 d, 992 g
Spadaro, Micco, *M* 955, 993 k
Spagna, Giovanni lo, *M* 794 ff.
Spagnoletto, Lo, s. Ribera
Spanus, Barthol., *B* 237 c
Spavento, Giorgio, *A* 310 c
Specchi, Al., *A* 374 d
Spinazzi, Inn., *B* 606, 666 a
Spinello, Aretino, *M* 709, 711 d u. e, 713, 714 b, c, f, g, 717 b, 718 i, 724 a
— Pari, *M* 706 a, 714 d
Squarcione, Francesco, *M* 215 b, 767 ff.
Stagi, *A* 225 f, 226, 366 e
Stalbent, Andr., *M* 996 d
Stanzioni, Massimo, *M* 662, 954, 962, 974 a u. f, 981 a, 986 c
Starnina, Gherardo, *M* 710 a

Statuen:
Adonis 422 ff.
Aeschines 482 a
Agrippina 441 f, 443
Alcibiades 483 a
Alexanders d. Gr. 488 ff.
Amazonen 418 ff.
Antinous 461 ff.
Anubis 462 e
Äonen 462 f
Aphrodite 425 ff.
Apoll 395 d, 419 ff., 436 ff.
Ariadne 448 ff.
Artemis 395, 423 ff., 432, 462 g
Asklepios 399 ff.
Athleten 411 ff.
Barbaren 462 ff.
Berenice 432
Cybele 462 ff.
Danaiden 431
Demeter 406 ff.
Dionysos 401 ff., 446 ff., 610 a
Dioskuren 403 ff.
Dornauszieher 470 c
Eros 444 ff.
Flora 433 ff., 440
Flußgötter 400 c—401 i
Ganymed 445 c ff.
Verhüllte Gefäßträgerin 440
Gewand- 438 ff.
Hades oder Pluto 399 e—h
Harpokrates 468
Hera 404 ff.
Herakles 402 ff.
Heraklisken 468
Hermaphroditen 456, 460 ff.
Hermes 408 ff.

Guter Hirte 523 a
Hylas 468
Iphigenia 441 c
Isis 395 d, 407 ff., 462 a
Jäger 415 ff.
Kaiser, Römische 489 ff.
Kanephoren 443
Kinder 467 ff.
Kleopatra (Ariadne) 433 ff.
Krieger 413 ff.
Leda 434 ff.
Leukothea 394 b, 432 ff.
Lykurg 483 c
Marcellus 497
Mars 407 ff.
Marsyas 453 g
Julia Mäsa 442 a
Musen 435 ff.
Nereiden 460 a
Nymphen 431 ff.
Opferknabe 470 e
Orantinnen 440 ff.
Orest und Elektra 472 e
Pan 455 ff., 473
Pallas Athene 395 b u. d, 416 ff.
Paris 445
Heiliger Petrus 523 b
Philosoph und Dichter 483 ff.
Phokion 483 a
Pomona 434
Pompejus 492 a
Poseidon 400
Priesterin, Florentinische 441 d
Pudicitia 439
Roma, Göttin und Göttinnen anderer Städte 417 ff.
Satyrn 449 ff.
Schauspieler, Komische 503 ff.
Silen 454 ff.
Sophokles 482 b
Bacchische Tänzerinnen 457 ff.
Telesphorus 468
Triton 459 a
Tyrtäus 483 b.
Vestalinnen der Loggia de' Lanzi 442 b
Viktoria 426 b, 434 ff., 516 b
Zentauren 456 ff.
Zeus 398 a—399 d

Gruppen von Statuen:
Ajax und Patroklus 475 ff.
Amor und Psyche 445, 473
Bacchus und Ampelos 473
Drei Grazien 474 d
Herakles und Antäus 475 b-d
Herakles und Nessus 475 a
Herakles und Omphale 474 b
Hermes und Herse 474 c
San Ildefonso 472 d
Laokoon 476 c
Mars und Venus 474
Niobe 478
Penelope und Telemach 473 a
Ringkämpfer 474 e
Farnesischer Stier 477 a

Statuetten, marmorne 471 ff.
Stefani, Tommaso, *M* 708 e
Stefano, Polidoro, *B* 182 a
Stefanone (in Neapel), *M* 745 a
Stella, Paolo, *B* 626 e
Sterni, Raffael, *A* 377 b
Strozzi, Bernardo, s. Capuccino
Susini, *B* 648 f
Sustermans, *M* 967
Swanevelt, *M* 999 b

Tacca, Pietro, *A* 360 *, 648 c
Tafelbilder byzantinischen Stils 699 ff.
Tafi, Andrea, *M* 704 h
Tagliofico, Andr., *A* 377
Tassi, Agostino, *M* 998
Tasso, Bernardo, *A* 301 d, 312 d
— Lionardo del 248 a
— Marco del 248 c
Tatti, Jacopo, s. Sansovino Jac.
Tauriscus von Tralles 477 a
Tavarone, Lazzaro, *M* 946
Tempesta, Ant. d. Ä., *M* 275 d, 943, 994
— -Molyn, *M* 999 c
Terilli, Francesco, *B* 624 m
Terribilia, Franc, *A* 199 g
Testa, *D* 254 a

Teudon, *B* 665
Thomas, s. Modena
Throne, bischöfliche 527 d—e
Tiarini, Alessandro, *M* 950, 971, 975 c, 978 d
Tibaldi, Domen. *A* 199 h, 328 ff.
— Pellegr., *A* u. *M* 199 h, 328 ff., 948 ff.
Ticciati, *B* 670 a
Tiepolo, Giov. Batt., *M* 367, 936, 964, 987 f
Tinelli, Tib., *M* 967
Tintoretto, Domenico, *M* 932
— Jacopo, *M* 929 ff., 994
Tisio, Benvenuto, s. Garofalo
Tito, Santi di, *M* 944
Tizian, *M* 210 b, 279, 488, 698 d, 914—923, 994
Todi, Pierpaolo da, *B* 581 k
Torbido, Francesco, s. Moro
Toriti, Jacobus, *M* 707 d
Torregiani, Bartol., *M* 955, 997 i
Traini, Francesco, *M* 732 b ff.
Traverso, Niccolò, *B* 674
Treviso, Girolamo da, *M* 199 c, 889
Triachini, Bart., *A* 199 f
Tribolo (Niccolò Pericoli), *B* 606 a, 607 ff.
Tristani, Giambatt. u. Albert., *A* 200
— Bart. 200 b
Trophäen 504 b u. c
Tura, Cosimo, *M* 768, 769 a
Turchi, Alessandro, *M* 936
Turini, Giovanni 228 d
Tzanfurnari, Emanuel, *M* 699 b

Uccello, Paolo, *M* 711 a, 714 e, 761 ff.
Udine, Giovanni da, *M* 267 ff., 273 ff., 296, 311 A_1, 811 g, 882 a, 912
— Martino da, *M* 778

Vaccaro, Andrea, *M* 955, 980 a
Vaga, Perin del, *M* 80, 268 A_1, 269 ff., 296 Anm. s. 811 g, 866, 886 ff.
Valentin, Moyse, *M* 954, 956 A_1, 962, 977
Valle, Andrea della, *A* 302 a
Vanni, Francesco, *M* 945 g
Vanvitelli, L., *A* 49, 169 c, 347
Varotari, Alessandro, *M* 936
Vasanzio, *A* 373 ff., 382 c
Vasari, Giorgio, *M* 179, 324 ff., 366, 644 A_1, 942 ff., 944
Vascibracci, Antonio, *M* 932
Vasen, antike 64 ff.
Vecchinetta, Lorenzo, *B* 228, 581 c, 786
Vecellio, Francesco, *M* 923
— Marco, *M* 923
— Orazio, *M* 923
Velasquez, *M* 956 A_1, 968
Vellano, Giac., *B* 595 ff.
Veneziano, Antonio, *M* 709, 713, 717 c, 718 i, 723 b
— Bonifazio, *M* 923 ff.
— Lorenzo, *M* 744 a
— Polidoro, *M* 925
Venturolli, Aug., *A* 377 d
Venusti, Marcello, *M* 830 A_1
Verona, Fra Giovanni da, *D* 249 h, 251 d, 256 h, 257, 281
— Vinc. da, *D* 255 c
Veronese, Paolo Caliari, *M* 165 g, 932 ff.
Veronesi, Vincenzo, *M* 266 d
Verocchio, Andr. del. A., *M* 222 b u. f, 412 g, 569 e ff., 763 ff.
Vicentino, Valerio, *B* 259 a
Vicenza, Marco da, *D* 255 a
Vieri, Ugolino 738 a
Vignola (Giac. Barozzi), *B* 198 c, 287 A_1, 315 a, 321, 370, 378 e
Vigri, Caterina, *M* 740 c
Vincenzi, Antonio, *A* 140 g
Vinci, Gaudenzio, *M* 785, 822 d
— Lionardo da, 812—819
Vitale (in Bologna), *M* 739 a
Vite, Timoteo della, *M* 888 ff.
Viterbo, Lorenzo von, *M* 762 A_1
Vitoni, Ventura, *A* 167 d, 179 a

Vittoria, Aless., *A* u. *B* 209 c, 272 b, 309 g, 620 f, 624 ff.
Vivarini, die, *M* 698 d
— Antonio, *M* 744
— Bartolommeo, *M* 744, 777 ff., 810 d
— Luigi, *M* 777 ff., 785
Volterra, Daniele da, *M* 274 d, 830 A_1, 832, 941
— Francesco da, *M* 274 h, 709, 713, 723 g
Vouet, Simon, *M* 954
Vuolfvinus, *B* 526

Wailly, de, *A* 374 b
Wilhelm von Innsbruck, *A* 100 a
— Marseille, *M* 811
Wohlgemuth, Michel, *M* 803

Zabello, Francesco, *B* 252 k
Zaccagni, Bernardino, *A* 194
Zacchia il Vecchio, *M* 889 A_1
Zacchio, Giovanni 236 h
Zenale, Bernardo, *M* 775
Zenon, *B* 484
Zevio, Aldighiero da, *M* 740 h
— Stefano da, *M* 279 b, 742 d
Zingaro, s. Solario
Zoboli, *M* 958
Zoppo, Marco, *M* 768
Zuccheri, die 166 b, 324 a, 944
Zucchero, Federigo, *M* 274 i. 327 o, 942
— Taddeo, *M* 942
Zucchi, *B* 254 a

17. 50 a